拉美作家谈创作

作家们的作家

——[阿根廷]豪·路·博尔赫斯谈创作





LADING MEIZHOU WENXUE CONGSHU

ISBN 7-222-01782-8/I·460
定价：6.20元

拉美作家谈创作

作家们的作家

——〔阿根廷〕·豪·路博尔赫斯谈创作

段若川 译

云南人民出版社

（滇）新登字01号

装帧设计：张守义
责任编辑：杨仲录　张晓岚

拉丁美洲文学丛书·拉美作家谈创作

作家们的作家

〔阿根廷〕豪·路·博尔赫斯　倪华迪　译

云南人民出版社出版发行（昆明市书林街100号）
云南新华印刷一厂印装

开本：850×1168　1/32　印张：7.125　字数：166 000　插页：1
1995年7月第1版　1995年7月第1次印刷
印数：1—4 000

ISBN 7-222-01782-8/I·460　定价：6.20元



豪·路·博尔赫斯　　　　高莽　画

译者简介

倪华迪，1942年10月生于浙江省乐清县。1960年人北京外国语学院西班牙语系学习，1965年9月毕业后，在南京大学外文系西班牙语专业任教。1987·1——1988·8在古巴哈瓦那大学语言系进修语言学及西班牙语语法. 曾任南京大学西班牙语教研室主任，中国西、葡语教学研究会理事。现任南京大学副教授，从事西班牙语的教学工作及西班牙语语言和语法的研究。写有《西汉翻译教程》(合著)、《西班牙语动词的体》及译注读物《文身女的传说》等。

在从事西班牙语语言教学及研究的同时，译者也进行了西班牙、拉丁美洲文学的研究翻译工作，翻译出版了部份文学作品。

拉丁美洲文学丛书

出 版 说 明

拉丁美洲是一个举世公认的充满创作活力的大陆。拉丁美洲文学早就表明，它具有其他地区文坛少有的活力，并且已经占有受到当代文坛特别关注的地位。它为当今世界提供的新的文学发展模式和经验，有着巨大的借鉴价值。

为全面、系统并有计划地向我国广大读者、作家和文学研究者介绍拉美优秀文学作品，满足阅读、欣赏、教学和研究工作的需要，我社与中国西班牙葡萄牙拉丁美洲文学研究会经过友好协商，决定从1987年起合作翻译出版“拉丁美洲文学丛书”。丛书以拉美现当代名家名作为主，全部从西班牙及葡萄牙文原文译出。

在中国西班牙葡萄牙拉丁美洲文学研究会的支持下，我们拟通过几年的努力，使拉美优秀文学作品的介绍工作在我国形成一定的规模和特色，为繁荣新时期文学，为世界文化积累和交流作一点微薄的贡献。

前　言

陈凯先

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges, 1898—1986）是20世纪饮誉世界文坛的阿根廷作家。博尔赫斯的文学创作跨越了大半个世纪，从他在本世纪初将极端主义诗歌带回阿根廷起，他博采众长，不局囿一家一派的特点，以自己鲜明的个性，独特的见解，令人耳目一新的创作手法赢得了欧美文坛的普遍关注。从40年代起，他的小说、诗歌便在欧美广泛流传，引起了作家界的重视。可以说，他的作品令当时对拉美文学仍存有偏见的欧美文学界大吃一惊，使人们开始对拉美文学刮目相看。从一定意义上说，博尔赫斯是将拉美文学引入现代世界文学圣殿的先行者之一。

博尔赫斯创作了大量的包括诗歌、散文和短篇小说在内的不同体裁的作品。这些作品互相说明，互相补充，融成了一个有机的整体。他的散文，除了一些理论性较强的外，都可看作小说，而他的小说往往又是优雅耐看的散文。他的诗歌，有的可视为诗体的散文，有的又是寓意深刻的小说。本书收集的博尔赫斯的散文以论说文学为主。文章的论述虽然角度有所不同，但其含义却耐人寻味。从风格上看，这些篇目可分为两大类：一类是文字精炼，论证严谨的文论精品，如“柯勒律治的花”等；另一类是语言流畅清新的口语化的散文，能让读者看到一位平易近人、善施口才的博尔赫斯，如《谈恶梦》、《谈

《神曲》》等。

博尔赫斯是位知识广博、思维敏捷、目光深邃的作家，他善于将自己独特的个性与人类智慧的共性结合起来，常常在创作中将人们在哲学、历史、音乐、心理学、文学、数学等方面研究的历史与现状加以综述，阐发自己的看法。而他的阐述具有鲜明的个人特征，如他惯用的镜子、老虎、刀子、迷宫、图书馆等象征物都与他幼年的生活有着密切的关系。他是个内心细腻、生性怯懦的孩子，幼时卧室里大镜柜的镜子在他睡觉时总是折磨着他，他仿佛觉得镜子里有东西在监视着他。他对刀子、老虎、迷宫也有类似的感觉。当他成了作家后，便常常利用这些象征物表现他对现实、对宇宙的困惑。他曾在《不眠的镜子》一文中写道："我从小就对现实的重影，以及现实如幽灵一般不断增殖的现象感到恐惧，这种感觉我是在镜子前得到的。镜子的这种确实无误、从不间断的作用监视着我的一举一动，也反映着宇宙的一切。每当夜色降临时，它们更是神奇莫测……我知道，我也总是十分不安地监视着它们。有时，我担心它们会超脱现实；有时，我又担心在镜子里会看到我那张由于意想不到的厄运而变形的脸。我知道，这种对镜子的惧怕奇妙绝伦地普遍存在于宇宙之中。"（译自《博尔赫斯全集》）人生不可知，宇宙更莫测，这是"镜子"包含的寓意。

博尔赫斯对宇宙、对现实的困惑，还用他所熟知的各种哲学流派的观点和看法，从不同角度若明若暗地表现出来。他往往从柏拉图那里借用难以解释清的"范型""摹本"，有时又会根据贝克莱的理论，以上帝的眼光来描绘真实世界，有时他还会像叔本华那样描绘一个被不可知的意志力操纵的宇宙，而亚里士多德、庄子、芝诺、尼采、休谟、斯宾塞等各时代的哲学家的哲学思想都是他评述的对象，也是他创作的源泉。在众多的哲学概念中，他对时间的思索特别耐心寻味。他曾说，

“时间对于我们来说是一个颤抖的、严峻的问题，也许也是抽象论中至关重要的问题。”（译自《全集》）他还说，“假若我们知道什么是时间的话，那么，我相信，我们就会知道我们自己，因为我们是由时间做成的。造成我们的物质就是时间。”（译自《博尔赫斯言论集》，佩科维奇著）在博尔赫斯的作品中，时间有时是无限的、永久的，有时又是周而复始、循环不已的，有时还仿佛根本不存在似的。没有过去、没有将来，仅有短暂的现在。他对世界的怀疑主义和悲观情绪就在这虚无缥缈的“时间”中表现出来：“否认时间的继续，否认‘我’、否认宇宙，这都是表面上绝望的表现和神秘的安慰。我们的命运（与斯威登博的地狱和西藏神话中的地狱不同）并不因为它不是真实的而令人毛骨悚然，我们的命运之所以可怕正因为它是实实在在的现实。时间是造成我的物质。时间是吞噬我的河流，而我正是这河流；时间是摧毁我的老虎，而我正是这老虎；时间是焚烧我的火焰，而我正是这火焰。世界的可悲在于它是真实的；我之所以可悲正因为我是博尔赫斯。”（译自《全集》）

除了“时间”，博尔赫斯最钟爱的哲学思想是辩证观点、两点论。他经常把古希腊哲学家赫拉克利特的关于“人不能两次走进同一条河流”的看法与象征物、梦幻结合在一起进行创作，造成一种若即若离，似真似幻，不断变化的神秘气氛，并展现出他的有关文学是披露文学与生活、现实与非现实、生活与梦境这些两重性的创作艺术的主张。在散文创作中，他将辩证观点运用得更加得心应手。从本书收集的散文中，读者可以看到他对书籍、对文学和对作家的十分精辟的论述。如他在谈及各国的代表作家时的诙谐与颇有见地的看法（见《书》），他对经典作品的别开生面的解释（见《论经典》），他对隐喻的历史与内涵的剖析（见《由隐喻到小说》），他对注重虚荣的

唯美风格的抨击（见《读者对伦理的迷信》），以及他对传统与创新的辩证关系的精当的论证（见《阿根廷作家与传统》）。他的辩证观点还表现在他对世上其他事物的观察中，对此，读者可在本书的其他一些散文中看到。博尔赫斯的两点论和他以此为出发点阐明的见解肯定会对中国作家和读者有所启迪。

博尔赫斯是位知识渊博、具有世界性的作家。他熟悉从古希腊的形象比喻到中世纪和现代作家的各种艺术手法，他在从中国的《红楼梦》到阿拉伯的《一千零一夜》、从但丁的《神曲》到塞万提斯的《堂·吉诃德》、从塔西佗的《日耳曼风俗》到乔伊斯的《尤利西斯》这座极其丰富的文学宝库中，汲取了手法多样、色彩缤纷的写作技巧。博尔赫斯正是以他新颖、独特、耐人寻味的作品中表现出的世界性而引起世人瞩目。自四五十年代起，他的作品便多次荣获欧美各种文学大奖。可以说，他是以其作品的世界性而赢得世界文坛青睐的拉美作家，也是以其拉美人独特的风格引起人们尊敬的作家。但在一段时间里许多人都因他作品的世界性而不愿承认他是位拉美作家。1991年诺贝尔文学奖得主、墨西哥诗人帕斯对这一偏见作过有力的驳斥："欧洲人对博尔赫斯的世界性大为惊愕，但他们当中没有一个人认识到这种世界主义只是、也只能是一个拉丁美洲人的观点。拉丁美洲的独特性属于欧洲式样，我的意思是，它是另一种西方的格调，一种非欧洲的格调。"（引自《拉丁美洲散文选》）

如果我们把博尔赫斯的作品放到拉美文学的历史与现状中作一纵横的比较，就不难发现他的作品中的世界性不是偶然的，正是拉美文学发展的必然。

拉美文学与拉美民族一样，具有数种文化的交融性，这种特性在1492年哥伦布发现新大陆，西班牙征服者征服美洲时就开始产生了。拉美民族的"混血"性开始时仅表现在印第安土著居民与西班牙人、土著文化与西班牙文化的"交融"上。在拉

美国家摆脱西班牙宗主国的桎梏并获得独立时，欧洲（主要指法国和其它不包括西班牙在内的西欧国家）的影响日益增大。在文学上，围绕是沿袭西班牙的传统文化、推崇新古典主义，还是仿效欧洲、提倡浪漫主义，展开了一场“文明与野蛮”的辩论。这场争论延续了近一个世纪，虽然在不同时期争论的内容有所不同，但争论双方对西班牙文化和欧美文化采取的取舍态度却一脉相承。现在看来，这场争辩的是非曲直并不重要，因为无论是强调弘扬西班牙文化和土著文化的文学作品，还是认同欧美文化的文学作品，都是拉美文学的组成部分，拉美民族及其文学本身就是不同种族、不同文化混杂交融的结果。这场争论的意义就在于，经过沸沸扬扬的争鸣，拉美文学的发展日趋成熟，出现了一个巨大的、创作风格迥异、个性突出的作家群体。在繁花似锦的拉美文学百花园里，两株分别代表“文明”与“野蛮”的奇葩特别引人注目，那就是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯和加布列尔·加西亚·马尔克斯。可以说，博尔赫斯从“文明”这个层面代表了拉美文学。

博尔赫斯从小就在“文明”的氛围中生活，受到欧美文化的熏陶。他的祖母是英国人，祖父是参加过南美独立战争的西班牙后裔。他从小就对英国文学怀着浓厚的兴趣，青年时代他在欧洲日内瓦居住，亲身感受到20世纪风行欧洲的各种文学新潮。他与法国和西班牙的先锋派诗人交往甚密，并加入了西班牙极端主义诗歌的创作的行列。他在1921年回到阿根廷。他没有照搬极端主义的艺术模式，而是从极端主义和先锋派诗歌中走了出来，把对祖国故土的眷恋之情揉进了创作之中，发表了第一部诗集《布宜诺斯艾利斯的激情》（1923），1935年他的第一部小说集问世，这是一部以一些臭名昭著的盗贼的传说为蓝本创作出的具有神秘气氛的小说集。从那时起他的创作风格便开始逐步形成，创作了多部诗集、小说集和散文集。他的作

品涉及的题材十分广泛，从布宜诺斯艾利斯旧城中游民无赖的格斗，到移民到阿根廷并与印第安人生活在一起的英国女子；从但丁笔下的理想女子贝阿特丽齐，到《一千零一夜》的神奇故事；从英美名牌大学的教授学者，到印度、斯里兰卡的贱民百姓；从北欧传说中的奥丁王，到中国古代的秦始皇；从休谟、贝克莱和叔本华的哲学，到中国庄周的梦中蝴蝶。在如此纷繁广博内容各异的文化氛围中，他的思索是深刻的、多层次的：在科学技术迅速发展的今天，在充斥着各种各样矛盾的社会中，人类应如何看待世界，看待自身？人类在它所处的时间、空间中的意义何在？"一个人即所有的人"，"神秘的现实，真实的虚幻"，"宇宙如此复杂，是无论如何也理解不了的"。他对宇宙、对人生所持的怀疑主义态度是显而易见的，然而他的作品的深义并不是他的怀疑主义，而是隐匿在这怀疑主义背后对人类理想境界的追求，对存在于人本身的超越时间空间的本质的思索。博尔赫斯在世界性的题材中着力反映人类社会的普遍问题，这就是他的世界主义，而这种世界主义是一个受到世界各种文化的熏陶的阿根廷作家所独有的看法，是迄今为止人类所创造的精神财富和人类智慧的奇妙结合，这种结合不是发生在任何一个欧美作家身上，而是产生在一位拉美作家身上，这一事实本身就具有十分重要的意义。它以无可辩驳的事实证明了拉美文学夺目的光彩。这文学硕果正是在文明与野蛮的争论中，在现实与想象的矛盾中，在各种不同文化的混杂交融中产生的。博尔赫斯的作品与马尔克斯以反映拉美社会现实为主的作品不同，表现的是另一个层面，即"文明"层面上的人的共同属性，智力与知识的属性。我们可以预料，随着时间的流逝，社会的发展，人类的进步，这样的作品将会进一步受到人们的重视，博尔赫斯的名字将会被更多的读者传诵。

内容简介

《作家们的作家》是一部独树一帜的文论集，作者博尔赫斯是20世纪饮誉世界文坛的阿根廷作家。该书选取了博尔赫斯具有代表性的文论篇章，从内容到形式都体现了这位文学大师独特的创作风格。作者以其散文体的行文方式，活泼流转的语言，新颖、深邃的观点，对一些名家名作及自己的作品做了别开生面的评介和注释，阐述了他对文学、文艺理论等诸问题的看法，涉及历史、哲学、心理学等广泛的人文科学范畴，如神秘的东方宗教与玄学，时间轮回的哲学内涵，镜子、图书馆的象征意义。通过作家自述，对认识，研究博尔赫斯的作品有重要的参考价值。

博尔赫斯的作品虽有“诗和迷宫”之说，但追随作家流动不息的思维，或许能经历一次与当代文学大师同行的精神之旅。

拉美作家谈创作丛书
(10) 种

“文学爆炸”亲历记

——〔智利〕何塞·多诺索谈创作

科塔萨尔论科塔萨尔

——〔阿根廷〕胡利奥·科塔萨尔谈创作

作家们的作家

——〔阿根廷〕豪·路·博尔赫斯谈创作

小说是一种需要

——〔古巴〕阿莱霍·卡彭铁尔谈创作

批评的激情

——〔墨西哥〕奥·帕斯谈创作

谎言中的真实

——〔秘鲁〕巴尔加斯·略萨谈创作

勇敢的新大陆

——〔墨西哥〕卡洛斯·富恩特斯谈创作

〔巴西〕**若热·亚马多谈创作**

〔危地马拉〕**米·安·阿斯图里亚斯谈创作**

〔哥伦比亚〕**加西亚·马尔克斯谈创作**



拉丁美洲文学丛书

LADING MEIZHOU WENXUE CONGSHU

拉丁美洲文学丛书编辑委员会

目　录

城墙和书

He, whose long wall the
wand'ring Tartar bound…
Dunciad, Ⅱ, 76[1]

几天以前，我从书上读到，秦始皇下令修筑了一条几乎没有尽头的中国长城。也就是他下令焚毁在他之前出的所有的书籍。此两项壮举——五六百雷瓜[2]长的防御蛮族入侵的石墙以及对历史、即对过去的粗暴无情的毁没，源自同一个人，而且从某种意义上成为他的象征，这使我感到莫明的欣慰。同时也使我惶恐不安。探讨这种情感的起因是本文的目的。

从历史角度看，此两项举动并无什么奥秘可言。秦始皇与汉尼拔[3]所进行的战争处于同一时代。他作为秦国的国君，统一了六国，消灭了封建制度[4]。他修筑城墙，因为城墙可用作防御；烧毁书籍，因为反对他的人借助这些书赞美过去的皇帝。焚书及修建堡垒之类的事是君侯们的共同之举。若说秦始

① He, whose long wall the wand'ring Tartar bound … Dunciad Ⅱ, 76：英文：他用自己的大墙遏制了漂泊的鞑靼人……《群愚史诗》第二卷第76页。《Dunciad》是英国十八世纪著名诗人亚历山大·蒲柏（Alexander Pope）的主要诗作。

② 雷瓜：西班牙里程单位，合5572.7米。

③ 汉尼拔（前247—前183），迦太基统帅。公元前218年春，率军六万远征意大利，为第二次布匿战争之始。

④ 原文如此。

皇有何特殊之处，那就是他这些壮举的规模不同，有些中国通就是这样看的。尽管如此，我以为，我刚才谈及的事，并非仅仅是对一些平庸之举的信口夸大或张扬。圈围一个菜园或花园是件普普通通的事，但圈围一个帝国却并非轻而易举。同样，让一个最古老的民族忘记其神话般的过去或是真正存在过的过去，也决非是微不足道的区区小事。当秦始皇下令从他上台之日开始记载历史时，当时的中国却已有三千年的历史记载，（在这段历史中出过诸如黄帝，庄子，孔子和老子这样的人物）。

秦始皇将其母亲流放外地，原因是她行为不端。但在这种严厉的判决之中，正统派指责他冷酷无情。也许秦始皇要把这些正宗的书籍扫除贻尽是因为这些书指责他；也许抹掉过去的一切的目的只是为了消除一个记忆：他的母亲的臭名声。（在犹大，一位国王的情况也是一样，他为了杀一个小孩而杀了所有的小孩。①）这种猜想值得注意，但没有告诉我们任何关于城墙的事，即传说的另一面。据历史学家记载，秦始皇禁止人们谈死，寻找长生的灵丹妙药。他又让自己幽居于想象中的宫殿，这宫殿的房间与一年的日子一样多。这一切资料说明，在空间中修造城墙以及烧毁代表时间的书籍，犹如一道魔术般的屏障，目的旨在阻挡死亡的来临。斯宾诺莎②说过：世上万物都欲长生不衰。也许，秦始皇及其谋士们曾认为：永生是固有的，腐朽无法进入封闭的世界。也许这位皇帝想重新创立时间的开端。他自称始皇、意欲成为真正的始祖。又自封为皇帝，意欲成为黄帝——人们有口皆碑的那位发明文字和指南针的

---

① 圣经新约全书记，耶稣在犹大伯利恒降生之后，有三名博士来到耶路撒冷，告诉希律王说他们看见犹太人之王的星。希律王心里不安差他们去伯利恒寻访新降生的耶稣，后又要将他杀死，为此，命人将伯利恒两岁以内的小孩全部杀死。

② 斯宾诺莎（1632—1677）荷兰哲学家。

人①，根据《礼记》记载，黄帝给世上万物起了真正的名字。而据相传下来的文字记载，秦始皇自诩在他治理下的帝国万物才有了相应的称呼。他梦想建立永恒的朝代。下令其继位人要称为二世皇帝、三世皇帝、四世皇帝等等，无限延续下去……我刚才谈到的是一个神秘的目的，也可猜想筑长城和焚书不是发生在同一时期，（依照我们随便选择的顺序），出现在我们面前的是以破坏开始，然后致力于维持的国君形象。或者，是一位看破红尘，摧毁他过去所维护的事物的国君形象。两种设想都很动人，但就我所知，都缺乏历史基础。赫伯特·艾伦·吉雷斯记述：藏书者被烫上烙印送去修造庞大的长城，直至死亡。这种说法有利或者容纳另一种见解。也许城墙只是一种象征，也许秦始皇把崇拜过去的人送去建造那项如历史那样浩大、粗笨而又无用的工程；或许城墙是一种挑战，秦始皇曾想："人们爱过去，而我对此又毫无办法，我的刽子手也无可奈何。有朝一日，有人会与我有同感，于是他会如我焚毁书籍一样毁掉我的城墙，清除我留下的纪念。他于是成了我的影子和我的镜子，而他自己却并无察觉。"或许，秦始皇在其帝国周围修造长城是因为他的帝国不稳固；他下令焚书是因为他明白那是一些神圣的书，或者这些书展示宇宙的真理或人类的良知。或许，焚毁书籍和修建长城只是悄悄地失去其重要性的行动。

此时此刻，并且每时每刻，坚固的长城在我陌生的土地上投下一列长长的影子，这是命令世上最温顺的民族毁掉历史的另一位凯撒的影子。确实，除了可能产生的各种假设，这种想法本身促使我们思考。（其优点就存在于建设和破坏二者之间大规模的对立之中。）将上面的情况推而广之，我们就可能得出结论，一切形式的优点都可在其形式本身找到，而不是存在

① 原文如此。

其假设的“内容”之中。这与柯罗齐的学说①是一致的。早在1877年，佩特②就曾说过，一切艺术都渴求音乐的条件，这音乐的条件不是别的，而是形式。音乐，幸福的感觉，神话，由时间雕凿出来的景观，黄昏的景色以及一些地点，它们总是要对我们说明点什么，或者已经告诉我们本来不应当疏漏的某些东西，或者它们正准备说明点什么，对这种未产生的启示所感到的焦躁也许就是文学。

1950年布宜诺斯艾利斯

---

① 柯罗齐（1866—1952）意大利哲学家，新黑格尔主义者。

② 佩特（1839—1894）英国散文作家，文艺批评家。

柯勒律治的花[1]

大约在1938年，瓦莱里[2]曾写道：文学史不应当是作家及作家生涯中各种事件的历史，文学史是作为文学的创造者和消费者的神灵的历史。这种历史不必提及任何作家而永远继续下去。这种见解并非是第一回提出，早在1844年，另一位作家在康科德就写下了下面的话："可以说只有一个人写了世上所有的书，书中只有一个统一的中心，它使人们不能否认，它们出自一位无所不知的绅士的作品。"（爱默生[3]的《散文集》第2卷，第8章）。20年前雪莱[4]曾发表见解说：过去的，当今的，以及将来的所有诗篇，是地球上所有的诗人写出来的一首没有尽头的诗篇中的一个篇章或插曲。（《捍卫诗歌》[5]，1821）

这些见解（自然已经包含在泛神论中）引起了一场无休止的争论。我现在加以引证是为了实现我的一个朴实的目的：通过三位作家的不同类型的文字，看一种思想的演变过程。首先是柯勒律治的一段文字。我不清楚是写在18世纪末期呢还是19世纪初，这段话全文如下：

"如果有人梦中曾去过天堂，并且得到一枝花作为曾到过

---

① 柯勒律治（1772—1834），英国诗人，文艺评论家。

② 瓦莱里（1871—1945）法国象征派诗人和理论家。

③ 爱默生（1803—1882）美国散文作家，诗人。

④ 雪莱（1792—1822）英国诗人。

⑤ 原文为英文。

天堂的见证。而当他醒来时，发现这枝花就在他的手中……那么，将会是什么情景？”

我不知道读者对这种想象有何见解，我则认为真是维妙维肖。以这种想象作为基础作别的更为美好的设想，似乎是不可能的。这种设想具有一个目标的terminus ad quem①的完整性与一致性。当然是这样，在文学领域，也与其他领域一样，任何行为都是一系列无休止的原因的结果，同时它又是一系列无止境的结果的泉源。柯勒律治的这个想象的背后，曾经有过一代又一代的情侣们渴求一枝花作为信物这种普遍而又古老的设想。

我要引证的第二段文字是威尔斯②在1887年完成初稿而又在七年之后的1894年夏天重写的一篇小说。小说的第一稿起名为《阿尔戈英雄》③（在这个被取消的题目中，Chronic的原意为“时间”）。后来这本书改名为《时间机器》。在这篇小说中，威尔斯继承并改革了一种极古老的文学传统：对将来发生的事件的预测。以赛亚曾预见巴比伦的解体和以色列的回归故土④；埃涅阿斯⑤曾预见他之后罗马人未来的军事目标；《埃达》⑥中的先知曾预言众神的回归，他们在经历那一场我们的地球将要灭亡的周期性战争之后，发现他们过去曾经玩过的棋子散落在一片新草原的土地上……威尔斯书中的主人公，

---

① terminus ad quem：拉丁文，意为“终点”。

② 威尔斯（1866—1946）英国作家。

③ 原文为英文：The Chronic Argonauts。

④ 圣经旧约全书《以赛亚书》记：以赛亚得耶和华默示，巴比伦必象所多玛及蛾摩拉一样，其内必永无人烟，世代无人居住……巴比伦受罚的时候临近……耶和华要怜恤雅各，必再拣选以色列，将他们安置在本地……

⑤ 埃涅阿斯，古罗马诗人维吉尔的史诗《埃涅阿斯记》中的主人公。

⑥ 《埃达》，中世纪冰岛学者用文字记载下来的北欧神话。

与诸如此类的先知们截然不同，他亲临将来的境界，又精疲力竭、一败涂地地回到现实，从那极为遥远的分成两帮相互仇恨的人类之中回来（一帮子人叫“哀尔”，他们好逸恶劳，居住在破败没落的宫殿里；另一帮子人叫“莫洛克”，他们是穴居地下的夜视人，以“哀尔”作为食物。）回来时他已经两鬓霜白，从未来之中捎回一枝凋零的花。这就是柯勒律治描述的那段文字。比起上面提到的天国里的花或梦中的花，未来的花令人难以置信，这是一枝充满矛盾的花，花的分子随处可以见到，但它们还未形成这样的花。

我要讲的第三段文章刻画得更好，出自一位比威尔斯更为复杂的作家的笔下，虽然那种被称之谓古典美的长处少了一些。我此处指的是《诺思莫尔家族的羞辱》一书的作者、那位伤感的、神秘莫测的詹姆斯[①]。这位作家在谢世时留下一篇未完稿的具有魔幻特色的小说，题为《昔日的感觉》[②]，这是《时间机器》一书的变种或加工品[③]。威尔斯书中的主人公乘坐看不见的车奔向将来，就如空中飞船一样，可以在时间之中前进或倒退。詹姆斯书中的主人公倒退到过去，倒退到18世纪那过去的年代，与那个时代掺合起来。（这二者都是不可能的，但詹姆斯的主人公少点武断性）。在《昔日的感觉》中，现实与臆造（当今与过去）之间的联系，不像过去的幻想小说那样是一枝花，而是18世纪的一张画像。它被神秘地用来象征书中的主人公。这位主人公，看画像入了迷，终于回到了做这

① 詹姆斯（1843—1916），美国小说家。

② 原文为英文。

③ 我没有读过《昔日的感觉》，但我熟悉斯彭德（英国诗人、文艺评论家，于1909年生于伦敦—译注）在他的《破坏性因素》一书中（105—110页）所做的充分分析。詹姆斯是威尔斯的朋友，有关他们之间的关系，可参考威尔斯的《自传技巧的探索》——原作者注。

张画像的年代。他遇见的人中，必然有画家本人。这位画家，带着几分恐惧和几分反感为他作画，因为他在那将来的面孔上感觉到反常的不同一般的东西。詹姆斯就是这样创造了一种无法比拟的回到无限的过去。① 因为他书中的英雄拉尔夫·彭德雷尔回到了18世纪。原因发生在结果之后，旅行的缘由是旅行的结果之一。

威尔斯似乎不知道柯勒律治的文章。但詹姆斯了解并且钦佩威尔斯的文章。倘若所有的作家就是一个作家这种理论是对的②，那么这样的事是无关紧要的。严格地说，不必走得那么远。声称作家的多元性是一种幻想的泛神论者在古典主义者那里得到了意想不到的支持。古典主义者认为，这种多元性并不十分重要，在古典主义者的脑中，本质的东西是文学而不是个人。乔治·穆尔③和乔伊斯④曾在他们的作品中插入别人的文章或话语。王尔德⑤则经常为别人提供文学作品的梗概。两者之间表面上大相径庭，但实际上却表现了艺术的共性，这是一种普遍的，客观存在的共同性……另一位证明语言是一个深刻的整体的人——那位拒绝限制主题的、著名的琼森⑥，他孜孜不倦地坚持文学创作，坚持同时代作家们向他提出的正面或反面的意见，把塞涅卡⑦、昆体良⑧、胡斯托·里普西奥⑨、比

---

① 原文为拉丁文。

② 17世纪中时，泛神论的讽刺诗人安吉卢斯·西莱秀斯说过，世上之全体善人乃为一个善人，基督徒之全体即为基督。——原作者注。

③ 乔治·穆尔（1873—1958）英国哲学家，新实在论主要代表之一。

④ 乔伊斯（1882—1941）爱尔兰作家。

⑤ 王尔德（1856—1900）英国唯美主义作家。

⑥ 琼森（1572--1637）英国文艺复兴时期剧作家。

⑦ 塞涅卡（约前4—后65）古罗马哲学家、戏剧家。

⑧ 昆体良（约39—95）古罗马演说家，教育理论家。

⑨ 胡斯托·里普西奥（1547—1606）佛兰德人文学家。

维斯①、伊拉斯谟②、玛基雅维利③、培根④以及两位埃斯卡利吉罗⑤等人的作品揉合在一处。

最后还有一点意见：有些人在细微之处都去抄写别的作家的作品，这是一种没有个性的作法。他们这样做是因为他们将作家混同于文学，他们这样做是因为他们以为，偏离这个作家的某一点，就是偏离了理智，偏离了正统。多年以来，我一直认为，文学是没有边际的，它存在于一个人之中，这个人就是卡莱尔⑥这个人也是贝希尔⑦、惠特曼⑧、康西诺斯·阿生斯⑨及德·昆西⑩。

---

① 比维斯（1492—1540），西班牙学者，教育家。

② 伊拉斯谟（约1469—1536）文艺复兴时期尼德兰人文主义者。

③ 玛基雅维利（1469—1527）意大利政治家，历史学家。

④ 培根（1561—1626），英国哲学家。

⑤ 两位埃斯卡利吉罗，其中之一为Julio Cesar Escaligero（1484—1558），意大利语言学家，医生，复兴时期著名学者。

⑥ 卡莱尔（1795—1881），英国作家，历史学家，哲学家。

⑦ 贝希尔（1891—1958），德国诗人，曾任原德意志民主共和国文化部长。

⑧ 惠特曼（1819—1892）美国诗人，其诗歌创作对美国和欧洲诗歌的发展很有影响。

⑨ 康西诺斯·阿生斯，根据博尔赫斯在别的文章中所提到的，是他的老师，西班牙籍犹太人。

⑩ 德·昆西（1785—1859），英国散文家。主要作品有《一个吸鸦片者的目的》。

读者对伦理的迷信

我们文学的贫乏状况和缺少吸引力，导致了对文体的迷信及读书时漫不经心和注意力分散。持这种迷信的人认为文体不是指文章是否有效果，而是指作家的表面写作技巧，他的比喻，音调，音节的标点和句法等，而对文章本身的信念和激情则无动于衷。他们寻求的是那种是否能使他愉快的技巧（这是乌纳穆诺① 的言辞）。他们听说形容词不应当太平庸，于是就说，如果形容词与名词的搭配不惊人，文章就写得不好；他们听说简洁是一种优点，于是就认为，用十个短句写一件事就是简洁，而用一个长句写一件事则非简洁（这种饶舌的简洁及格言狂热的典型例子可以在著名的丹麦政治家波罗尼奥的言语中，在《哈姆雷特》、或在巴尔塔萨尔·格拉西安② 的用词中都可以找到）。他们听说在相隔很近的地方重复一些音节是不和谐的，于是就装模作样地说，在散文中，这种重复使他们感到痛苦，虽然在诗词中给了他们一种特殊的兴趣。我认为这种兴趣也是装出来的。总之他们注重的不是文章结构的效果，而是文章各部分的安排，置激情于伦理之下。说得确切一些：置激情于无须争论的表面之下。这类障碍已经如此普及，以致于从“读者”一词的纯粹意义上说，读者将逐步不复存在，剩下的只有潜在的批评家了。

---

① 乌纳穆诺（1864—1936）西班牙作家、哲学家、语言学家。

② 巴尔塔萨尔·格拉西安（1601—1658）西班牙作家。

这种迷信如此广泛地被人接受，以致于没有任何人敢于同意，在著作中，尤其是在经典著作中文体是无关紧要的。一本书如果没有文体方面的造就就不是好书，这是任何人都无法置之不理的——作家本人除外。让我们以《堂·吉诃德》作为例子：面对这部已被证明是一本极好的书这一事实，西班牙批评界不愿承认这部书的最大价值（也许这是唯一不可拒绝的）是它的心理价值，而认为它的优点在于文体风格。对许多人来说，这种优点是玄妙的。实际上，只要读几段《堂·吉诃德》，就可知道，塞万提斯并非是位文体学家，（至少从语言的音响修饰含义上而言是这样。）他最感兴趣的是吉诃德及桑丘的命运，任凭自己被他的声音所左右。巴尔塔萨尔·格拉西安的《敏锐和天才艺术》——如此赞颂别的文章，如《古斯曼·德阿尔法拉契》[①]——没有提及《堂·吉诃德》；克维多[②]则玩笑般地涉及到他的死而忘记了他本人。在我们这个时代，卢戈内斯[③]发表了一条十分清楚的见解："文体方面是塞万提斯的弱点，其影响所产生的危害是严重的。色彩单调，结构不稳，在无止境的情节中展开的永无完结的段落；重复，比例失调等等这一切，就是那些只是从形式上看这部巨著的人留下的遗产。他们只是不断地咀嚼这部著作的表面，而这皱折着的表面却掩藏着它的力量和特色。"（《虚伪的帝国》第59页）格罗萨克斯[④]也曾说过："如果要像事物本身那样描写事物，我们应当坦白的说，这部著作的一大半是形式非常粗糙的，这使塞万提斯的敌手们指责他语言贫乏的说法有了充分的理由。我并非单一地，主要地指词语的不贴切，令人难以忍受的重复或双关语，

---

① 西班牙作家阿莱曼写的流浪小说。

② 克维多（1580—1645）西班牙作家。

③ 卢戈内斯（1874—1938）阿根廷诗人，拉美现代主义文学代表之一。

④ 格罗萨克斯（1848—1929），阿根廷文学家，文学评论家。

以及充斥于满篇的冗长的夸张片断，而是指这部饭桌文学结构的不贴切。”（《文学评论》第41页）。饭桌散文即是交谈的散文而不是朗诵的散文，就是塞万提斯的散文，他不需要别的散文。我以为同样的见解对陀思妥耶夫斯基①，蒙田②或勃特勒③都是合适的。

这种追求文体形式的虚荣心演变成为另一种更为令人痛心的虚荣，即追求完美无缺的虚荣。没有一个诗的作者，不管是偶然的还是无能的，不是精心地雕琢（这个动词经常出现在他们的言谈之中）他们的完美诗篇。这诗篇是一块小小的纪念碑，将守护着他们可能获得的永生，并将得到不断更新和流逝的岁月的尊重。它一般应当是一首没有虚言废话的诗，可是它却是满篇的废话，总之，是一堆残渣废料。对这种持久不衰的现象（托马斯·布朗④：《骨灰盒》）福楼拜是用这么一句话提出的：修改（以这个词最高尚的意思）对于思想所能产生的作用就如冥河河水对阿喀琉斯的身体所起的作用⑤：能使他刀剑不入，永不可摧（《通信录》Ⅱ199页）。他的这种见解是不容置辩的，但我却没有任何可以为之证实的经验（舍弃冥河河水的强身作用，这个关于地狱的例子不是比较，而是对修改的作用做了强调。）。至善至美的作品，没作任何一个字的修改都要损害原意作品，是一部最靠不住的作品。语言的改变消

---

① 陀思妥耶夫斯基（1821—1881）俄国作家。

② 蒙田（1533—1592）文艺复兴时期法国思想家和散文作家。

③ 勃特勒（1835—1902）英国作家。

④ 托马斯·布朗（1824—1915）澳大利亚作家。

⑤ 希腊神话：冥河是围绕下界的九曲河流，水黑难渡。阿耳戈英雄珀琉斯和海洋女神忒提斯的儿子阿喀琉斯，出生时被母亲握住脚踵倒浸在冥河水中，因此除没有浸水的部位之外，任何武器不能伤害他的身体。在特洛伊战争中，使希腊联军转败为胜。

除了侧面的含义和特点，“尽善尽美”的作品具有这些细微的价值，但也最容易失去其价值。相反，具有不朽的禀赋的作品却经得起印刷错误的考验，经得起近似的译本的考验，也经得起漫不经心地阅读及不理解，它不会失去其实质精神。没有贡戈拉[①]的任何一行诗的都是无法改变的（那些重整他的作品的人这样说），但《堂吉诃德》在其作者死后的战斗中战胜了它的译者，并且不管这些译本多么粗制滥造它仍保存下来。海涅从未读过西班牙文版的《堂吉诃德》，但他仍一直称赞这部书。德国的，斯堪的纳维亚的，或者印度斯坦的《堂吉诃德》的幽灵，比文体学家的让人焦燥的语言技巧生动得多。

我不希望这篇文章的精神被误解为失望或虚无主义，也不想提倡草率了事，更不相信笨拙的句子和粗俗的形容词具有玄妙的功能。我要肯定的是，自觉地选用诸如悦目的比喻、悦耳的节奏，惊人的感叹或倒置等二、三种手法，常常可以向我们证明，题材的激情左右着作家，而这就是一切。某个句子粗糙或细腻，对纯真的文学来说，这是无关紧要的。语音语调的运用对艺术来说，并非比书法，书写或标点更少些价值。修辞的正确起源和诗篇的音乐开端，常常掩盖了语音语调的真正价值。强调是当今文学最常见的错误。极端的言辞，那些意味着神明或天使的智慧的言辞，或是超越人类的肯定能力的断言，诸如唯一，永不，总是，一切，完善，彻底等词，是“一切”作家的常用言辞。他们不认为，多说了跟没有全说是一样地笨拙无能。不加注意地普遍化和扩大化本身就是一种贫乏的表现。读者也是感觉得到的。他们的疏忽导致了语言的贬值。法文的情况就是如此，其词组 Je suis navre′ 常常表示“我不与

① 贡戈拉（1561—1627）西班牙诗人。

你们喝茶”的意思，它的aimer一词变为“喜欢”之意①。倒置的习惯在法文的书面语中也有。瓦莱里，这位编撰拉封丹②的那些易被遗忘以及已经被遗忘的文章的能手，（针对某人）断言他的文章是：世界上最好的诗句③。(《千差万别》第84页)

现在我想谈谈将来而不是过去。现在人们使用的是默读，这是好现象。已经出现了默读诗词的读者。从静默过渡到文字——体验而不是声音的直接沟通，有一段很长的距离，但总比将来来得近。

我再次重读我的否定的意见并且想：我不知道音乐是否讨厌音乐本身，大理石是否厌倦大理石本身的存在，但文学是一种能够预言自己将来的沉默时刻的艺术，它知道发挥其自身的优越性，将其自身解体并且追求它自身的结局。

---

① 原句可能是：Je suis navre aimer pendre le te dans vous。其中aimer（爱）一词的意思此处被用作“喜欢”之意。

② 拉封丹（1621—1695）法国诗人。

③ 原文为法文。

由隐喻到小说

对我们大家来说，隐喻是美学的一个错误。（我原来打算写“只不过是美学的一个错误”，但后来我发现我的断言也包含了一个隐喻。隐喻这种手法，叔本华①、德·昆西、弗朗切斯科·德·桑克蒂斯②、柯罗齐、及切斯特登③等人都作过分析。在本文，我只想就最后两位发表自己的见解。柯罗齐否定这种隐喻艺术，而切斯特登则加以维护。我的看法是，柯罗齐是有道理的。但我很愿意探讨一下，一种在我看来不合理的形式，为什么如此受到青睐。

柯罗齐的话说得已十分明白，我只需用西班牙文重复一遍就行了：“如果象征的产生是艺术直觉的不可分割的部分，那么象征就是这种直觉的同义词，具有幻想的特色。如果象征的产生可以脱变艺术直觉，如果，一方面，象征可以被表达出来，另一方面，被象征的事物又重蹈理智主义的错误，那么所谓象征就是抽象概念的展示，就是隐喻，是科学，是模仿科学的艺术。但是，我们也应当公正地对待隐喻，并且应当明白，在某些情况下它是无害的。从《被解放的耶路撒冷》④可以引

---

① 叔本华（1788—1860）德国哲学家，唯意志论者。

② 弗朗切斯科·德·桑克蒂斯(1817—1883)，意大利文学家，文艺批评家。

③ 切斯特登（1874—1936），英国作家。

④ 《被解放的耶路撒冷》是意大利文艺复兴运动晚期的代表塔索（1544—1595）所写的叙事长诗。

出任何一种寓意；从淫荡诗人马里诺①的《阿多尼斯》，可以引出乐极生悲的思索。面对一尊塑像，雕塑家可以在上面贴上纸条说它是宽厚或慈悲之神。一部完稿的书里写进诸如此类的隐喻，不会损害这本书，这是一些外加的、补充说明另一些词语的词：给《被解放的耶路撒冷》补充一页表达诗人思想的文章；给《阿多尼斯》添上一行或一节诗人希望让人懂得其意思的诗；给雕像加上'宽厚'或'慈悲'之类的词语。"在那本《诗》（巴里，1946）的第222页，其语气更为严厉："隐喻并非是表达精神的直接形式，它只不过是一种文字或密码而已。"

柯罗齐不承认内容和形式之间的区别，形式就是内容，内容就是形式。隐喻在他看来简直是可憎的，因为它把两种含义合为一种形式：一种是直接的或是字面上的含义（但丁在维吉尔的指引下找到贝阿特丽齐②），另一种是它的象征意义（人在理智的引导下最终到达他的信仰③）。柯罗齐认为这种写法太费解。

为了维护隐喻的手法，切斯特登一开始就否认，语言使表达现实的语汇告罄，"人知道在自己的心灵深处蕴藏着无数比秋天森林的色彩更难言明的，使人眼花缭乱的色彩……然而，他知道，这些色彩在其使用和变换过程中是可以通过嘟哝、尖叫等任意机制精确地表达出来。他认为，一个证券经纪人能够真正地发出表达其思想中各种秘密和强烈欲望的声音。"语言若是不足，还有别的办法，隐喻就是其中之一，还有，如建筑和音乐。隐喻由言语构成，但它不是语言，不是这个词语所表示的价值和神秘启示的符号。隐喻是比音节更为确切的符号，它更加丰富，更加准确。

---

① 马里诺（1569--1625），意大利诗人。

②③ 维吉尔是但丁崇拜的古罗马诗人，《神曲》中，维吉尔受但丁理想中的爱人贝阿特丽齐之托，引导但丁游历地狱和净界。

我不清楚这两位意见相左的杰出人物中哪位有理，但我知道隐喻艺术曾一度使人着迷，（那本犹如迷宫似的《玫瑰传奇》[1]有二百个抄本，有二万四千行诗）但现在让人受不了。我们觉得不但令人容忍不了，而且到了愚蠢和轻浮的程度。在《新生》中塑造了他的激情史的但丁和在刽子手的刀剑下在帕维亚塔写作《哲学的安慰》的罗马人波伊提乌[2]，大概都不会理解这种感觉。那么，如何才能在不必追根求源的情况下解释有关对隐喻的兴趣的不同看法呢？

柯勒律治认为，所有的人天生就是亚里士多德式的或柏拉图式的。后者直觉地认为思想就是现实，前者认为思维是万能的。对柏拉图学派来说，语言只不过是一种任意的象征系统。对亚里士多德学派来说，语言是宇宙的地图。柏拉图学派认为天地万物就是宇宙，它是一种秩序。这种秩序对亚里士多德学派而言，可能是一种错误或者是我们片面认识的臆造。斗转星移，两位不朽的对手各自的阵营都发生了变化。一方面是巴门尼德[3]、柏拉图[4]、斯宾诺莎[5]、康德[6]、布拉德莱[7]；另一方面是赫拉克利特[8]、亚里士多德[9]、洛克[10]、休谟[11]及威廉·

① 《玫瑰传奇》，法国中世纪长篇叙事诗，在中世纪的法国有广泛影响，隐喻是其艺术贡献。

② 波伊提乌（480—524）古罗马晚期哲学家。

③ 巴门尼德（约前6世纪—约前5世纪中叶后）古希腊哲学家，埃利亚学派的主要代表之一。

④ 柏拉图（前427—前347）古希腊哲学家。

⑤ 斯宾诺莎（1632—1677），荷兰哲学家，唯物主义者。

⑥ 康德（1724—1804）德国哲学家，德古典唯心主义创始人。

⑦ 布拉德莱（1846—1924）英国哲学家，新黑格尔主义者。

⑧ 赫拉克利特（约前576—约前480），古希腊哲学家，唯物主义者。

⑨ 亚里士多德（前384—前322），古希腊哲学家，科学家。

⑩ 洛克（1632—1704）英国哲学家。

⑪ 休谟（1711—1776）英国哲学家，史学家，不可知论的主要代表之一。

詹姆斯[①] 等等。在中世纪的艰辛学派之中，大家都引证人类智慧的大师亚里士多德，但唯名论者是属于亚里士多德学派的；现实主义者是柏拉图学派的。路易斯[②] 曾说过，中世纪唯一一场有某种哲学价值的辩论，就是唯名主义与现实主义的辩论。这一判断是冒失的，但突出了这场持久的论战的重要性。这场论战，是由波伊提乌翻译并加以评论的波菲利[③] 的一句格言所引起的，发生在九世纪初。安瑟伦[④] 和洛色林[⑤] 将其一直延续到11世纪末，而奥卡姆[⑥] 又于14世纪重新予以点燃。

可以设想，如此持久的论战，使中间立场及含糊观点有了无限的增长。然而，可以肯定，对现实主义而言，最重要的是一般概念（柏拉图称之为思想、形式，我们则称之为抽象概念）。而对唯名论来说，根本问题是个人。哲学史并非是一个没有用处的娱乐消遣及咬文嚼字的博物馆。无可置疑，这两种观点符合两种观察现实的方式，毛里切·德·沃尔夫写道："极端现实主义挑选了第一种意见。编年史作者艾利曼（11世纪）把那些教辩证法的人叫作古老的博士们，阿伯拉尔[⑦] 把这种辩证法作为古典学说来谈。到12世纪，就用"现代"一词称呼其对手。"当今不可思议的理论在九世纪似乎是不可否认的，并且以某种方式持续到了十四世纪。唯名论过去是少数人才知道的新闻，现在却人人皆知了。其所取得的胜利是如此重要并且广泛，以致于这个名字也已失去了作用，谁也不会宣布自己是

① 威廉·詹姆斯（1842—1910）美国哲学家，实用主义者。
② 路易斯（1817—1878）英国哲学家。
③ 波菲利（约233—约305）古罗马哲学家。
④ 安瑟伦（1033—1109）中世纪经院哲学家。
⑤ 洛色林（约1050—约1112），中世纪法兰西经院哲学家，唯名论者。
⑥ 奥卡姆（约1285—约1349）中世纪英国经院哲学家，唯名论者。
⑦ 阿伯拉尔（1079—1142）中世纪法兰西经院哲学家，概念论者。

唯名论者，因为没有人是别的什么主义者。然而，我们得努力懂得，对于中世纪的人而言，实质的东西不是人们而是人类，不是个人而是整个类别，不是人类而是上帝。我认为，从这些观念（其最清楚的表现也许是埃里金纳[1]的四重论）中产生了隐喻文学，犹如小说是虚构的一些个人，隐喻文学是虚构的寓言。这些虚构被拟人化了，因此在一切隐喻之中又有点小说的特色。小说家们构思的个人被普遍化了。（杜宾是理念的化身[2]，《堂塞贡多·松勃拉》是加乌乔人的化身[3]）。

隐喻过渡到小说，种类过渡到个体，现实主义过渡到唯名主义，经历了几个世纪。但我冒昧地提出一个理想的日期：那是1382年的一天，当乔叟[4]——他也许自以为不是唯名论者——想把薄伽丘[5]的诗句“背叛后面隐藏着利刃”译为英文，写成为：“The smyler with the knyf under the cloke.”（“微笑者的斗篷下藏着利刀”）的时候。原文在《苔塞伊达》第七卷，译文发表在《骑士传奇》[6]中。

---

① 埃里金纳（约810—877）欧洲中世纪经院哲学家，爱尔兰人。

② 杜宾是美国作家埃德加·爱伦·坡所创造的侦探小说中的侦探，他通过观察和推理破案是侦探小说中侦探形象的模型。

③ 《堂塞贡多·松勃拉》是阿根廷作家吉拉尔德斯（1886—1927）所写的小说，是阿根廷文学中的名著。

④ 乔叟（约1340—1400），英国诗人，英国人文主义作家的最早代表。

⑤ 薄伽丘（1313—1375）意大利文艺复兴时期作家，人文主义重要代表，其代表作是《十日谈》。

⑥ 原文为英文。

论 经 典

比词源学更有意思的学科为数大概很少，这是因为，长期以来，词语的原始含义发生了难以预料的变化。由于这些近似荒诞的变化，一个词的词源对于澄清一种概念实际上已不起任何作用，或者作用极其微小。在拉丁语中，“计算”一词，是小石块的意思，毕达哥拉斯① 学派的人在发明数字之前，曾使用过小石块，但通晓这一点并不能帮助我们掌握代数的奥秘。“伪君子”原来指的是演员，是戴面具的人，但这也不是一种研究伦理学的宝贵工具。同样，为了确知我们当今所理解的“经典”一词的含义，也不必追究此词源自拉丁文的classis一词，即“船队”之意，后来又有了“顺序”的意思。（顺便我们回忆一下ship--shape的相似情况②。）

那么，什么是经典书籍？我有艾略特③、阿诺德④ 及圣伯夫⑤ 等人下的定义，无疑，都言之有理并且清楚明白。我本人极情愿同意这些仁人智士的意见，但我不敢苟同。我已年余六十，在这个年纪的人，求一致，求新奇不如求我自以为的真实那么重要，我只想就这个问题发表我的一点见解。

---

① 毕达哥拉斯，古希腊哲学家。

② ship 即英文“船，舰”的意思。ship—shape 英文词组“整齐有序”的意思。

③ 艾略特（1888—1965），美国诗人，文艺评论家。

④ 阿诺德（1822—1888），英国诗人，文艺评论家。

⑤ 圣伯夫（1804—1869），法国文学评论家，作家。

首先引起我的兴趣的是赫伯特·沃伦·希尔斯的那本《中国文学史》（1901）。在该书的第二章中，我读知孔子的五部重要著作中有一部叫作《易经》①。书中有一六边形图，由六根虚线或实线相互搭配成各种可能的64个图形。比如其中的一种符号由两根实线、一根虚线及三根实线，垂直搭配而成②。史前的一位皇帝在圣龟的甲壳上发现了这些符号，莱布尼茨③以为在六边形中发现了数字的二进制。另一些人则观察到了一种神秘哲学。还有一些人，像莱布尼茨一样，观察到的是一种预测将来的工具，因为64个符号相当于任何一种进程的64个阶段。还有一些人则认为是某个部落的语言。有人甚至于认为是一部日历。我记得苏尔·索拉尔常常用小棍或火柴棒搭成这些图形。对外国人来说，《易经》是道道地地的"中国神话"。但几千年来，世世代代的有识之士读过这部书并且虔诚地谈到它，并且还继续读这部书。孔子曾对他的弟子们说：如果命运再赐给他100年寿命，他将用50年从事这方面的研究，以及有关这方面的评论的研究。

我特意选用了这么一个极端的例子，选用了这么一部必须有证据证明的书。现在我可以摆摆我的观点了：所谓经典著作，指的是一个国家，或几个国家，或一段很长的时间决定阅读的一本书，仿佛在这本书的书页之中，一切都是深思熟虑的、天定的、并且是深刻的，简直就如宇宙那样博大，并且一切都可引出无止境的解释。可以预知，这种决定是变化的，《浮士德》④一书对德国人和奥地利人来说是天才的著作，而对别国

① 原文为此。《易经》并非孔子所著。

② 此处实际上指《易经》中的八卦图。

③ 莱布尼茨（1646—1716），德国数学家，哲学家。

④ 《浮士德》，德国诗人、剧作家歌德所著的诗剧。

的人民来说，那是一本如弥尔顿①的《天国》或拉伯雷②的作品那样令人厌倦的书。《约伯记》③，《神曲》④《麦克白》⑤等等（对我来说还有几本北方的传说）都是一些永垂史册的著作。当然，对他们的将来，除了知道它们与现在不同之外，我们是一无所知的。偏爱很可能会变成为迷信。

我没有具备反对崇拜偶像的天赋，直到30年代，在马塞多尼奥·费尔南德斯⑥的影响下，我以为美是少数几位作家所拥有的特权。但现在我懂得，美是普遍的东西，它隐藏于任何平庸者的书页之中，隐藏于街谈巷议之中。我虽然连一个马来字或匈牙利字都不认得，但我肯定，如果时间赐于我机会去学习它们，我将在它们之中找到我的精神食粮。除了语言障碍之外，还有政治或地理的籓篱。彭斯⑦是苏格兰的经典作家，他在特威德南部所引发出的兴趣，要比邓巴⑧或斯蒂文生⑨小。诗人的荣耀，在总体上取决于一代又一代无名的人们在孤寂的书斋中对其诗作所表现出来的激情或冷漠。

文学所激发的情感也许是永恒的，但其手段应当是多变的，那怕是极微小的变化也好。那样才不至于失去它的优势。这些手段随着读者对其认可而逐步变得过时。因此，认为存在

---

① 弥尔顿（1608—1674），英国诗人，政论家。

② 拉伯雷（约1494—1553），法国作家，人文主义者。著有《巨人传》等。

③ 《约伯记》，《圣经》旧约全书中的一篇。

④ 《神曲》，意大利文艺复兴时期作家但丁的作品。

⑤ 《麦克白》，莎士比亚所著的悲剧。

⑥ 马塞多尼奥·费尔南德斯（1874—1952），阿根廷作家。

⑦ 彭斯（1759—1796）苏格兰诗人。

⑧ 邓巴（1872—1906）美国作家。

⑨ 斯蒂文生（1850—1894），英国小说家，新浪漫主义者。

经典著作，并且将永远维持不变，这将是危险的。

每个人都会怀疑他自己的艺术和技巧，我曾经一直心甘情愿地怀疑过伏尔泰① 或莎士比亚是否能无限期地永垂青史。我现在（1965年最后日子里的这个下午）则相信，叔本华和贝克莱② 能留芳百世。

我再重复一遍，经典不是指一本书拥有这样或那样的优点，经典是指一本被世世代代的人们由于各种原因的推动，以先期的热情和神秘的忠诚所阅读的书。

---

① 伏尔泰（1694—1778）法国作家，哲学家。

② 贝克莱（1685—1753）英国哲学家。

论对书本的迷信

《奥德修记》第八卷中写道，为了将来一代代的人们有事可以歌颂，诸神们编制了许多灾祸。大约三千年之后，马拉美[①]说："世界的存在就是为了写成一本书。"这一说法似乎重复了为世界上存在着不幸做文学方面的辩护的观点。尽管如此，这两种目的论并非完全一致：那位希腊人的观点符合口头语言的时代，而这位法国人的观点是属于书面语言的时代。前者谈的是述说这种形式，后者指的是书本。一本书，不管是什么书，对我们都是神圣的东西：塞万提斯可能对人们的话充耳不闻，但他甚至"连街头碎纸片"都要捡起来读一读。萧伯纳在他的一本喜剧里写道：当大火快烧到亚历山大图书馆时，有人大叫起来："人类的记忆就要付之一炬啦！"但凯撒听到后却对他说："让它们燃烧吧！那些书只不过是一派胡言。"我个人认为，历史上的凯撒，不管是赞许或指责作者的见解，也不像我们那样把它看作是亵渎神明的玩笑。理由很明白：古人们认为写成文字的语言只不过是口头语的替代品。

众所周知，毕达哥拉斯没有写过东西。贡佩茨[②]曾为他辩护说，他不写书是因为他更相信口头表达的优越。柏拉图的确凿无疑的对话，比毕达哥拉斯纯粹的冥思默想更具力量，他在他的《蒂迈欧篇》中宣布："发现这个宇宙的创造者和先祖是

---

① 马拉美（1842—1898），法国诗人，象征派代表。

② 贡佩茨（1832—1921），近代哲学家。

件艰难的事，即使一旦发现了，也不可能向所有的人宣布。”在《斐德罗篇》中，他讲述了一则埃及寓言来反对书本（书本这种实践使人疏于利用记忆而依赖符号），并且说书本就如画出来的形象，“外表栩栩如生，但却不会回答任何问题。”为了缓减或消除这种缺陷，他想象了他的哲学对话。老师可以选择学生，但书本无法选择它的读者，他们可能是愚钝或歹毒之人。这种柏拉图式的疑虑曾见之于非基督教文化大师克雷芒特·德·亚历山大①的话语之中，他说："更为谨慎的作法是不写东西，而是用活生生的声音去学、去教，因为书面的东西会留传下去。”他又说：“把一切写在书中犹如把剑放到了孩童的手中。”这些话也出自福音书中：“勿将圣洁之物赠于狗，不可在猪群面前撒珍珠，以免遭其踩踏而后又来糟践你们。”这是最大的演说大师耶稣的格言，他一生只在地上写过几个字，而且没有任何人看见过这几个字。

克雷芒特·德·亚历山大在2世纪末写出了他对于书本的疑虑。四世纪末，经历了一代又一代的这种思想进程最终使书面语占了口头语的优势，使笔头表达占了口头表达的上风。一个令人惊奇的偶然机会使一位作家确定这一范围广泛的进程的开始时刻，（我称它为时刻，几乎并不夸大。）圣·奥古斯丁在他的《忏悔录》的第六卷中写道：“当安布罗斯②阅读时，全神贯注于书中，不发出任何词语和声音，我们多次见到他（他不禁止任何人进入书房，也不需要通知他谁要进来），默默地读着书，从来就是这样。过一会我们离开的时候，以为那人们给予他使他可以摆脱繁忙不堪的事务用以恢复精力的短暂时

① 克雷芒特·德·亚历山大（约150—约216），公元3世纪最出色的演说家之一。

② 安布罗斯（339—397），古代基督教拉丁教父，曾任米兰市总督、主教及罗马帝国瓦伦丁尼二世和狄奥多西一世的顾问。

刻，他一定也不希望用作他用。也许他担心听到他读书的人由于被书中的难题所吸引，请他解释某一难解的段落，或与他讨论这个段落，因而不能继续读他想读的书卷。可是我以为他以这样的方式读书是为了保养嗓子。不管怎么说，不论其这样做的目的何在，这却确实是很好的事。”

圣·奥古斯丁是圣安布罗斯的弟子，后者为当时米兰城的主教，大约在公元384年。13年之后，他在努米底亚① 写了《忏悔录》。那不寻常的情景仍使他惴惴不安：房间里端坐着一个人，默不出声地读着一本书②。

安布罗斯从书写符号直接过渡到感觉，省略了发声的符号。他开创的不出声地阅读这种奇异的艺术后来有了辉煌的成果。多年之后，出现了把书看作是目的而不是达到目的的手段这样的观念（这种神秘观念又被转移到世俗文学，从而产生了福楼拜、马拉美、詹姆斯及乔伊斯等人的特殊结果。）。在只有一个上帝可以对人发号施令这样的观念之后，又有了一本绝对权威的书，这就是《圣经》。对穆斯林来说，《可兰经》不完全如人的灵魂和天地万物那样是神的创造，它是神的永生或他的神力的一种象征。在第13章，我们可以读到，《可兰经》的真本叫作《书之母》，存放在上天。经院哲学家们称为阿尔加塞尔的穆哈默德·卡扎利曾说：《可兰经》记载在书上，传诵于口头，铭刻于心田。然而它永远属于真主。不会因为抄写它的纸页不同或人类的理解各异而发生改变。乔治·萨莱认为，这部并非创作出来的《可兰经》只不过是他的一种思

---

① 努米底亚，历史地名。在北非。

② 评论家们说，在那个时代，人们习惯于大声朗读，以便更好地深入书中的内容，因为书中没有标点，甚至于词与词之间也不分隔开来。人们常常一起朗读，以克服手抄本不足的缺陷。在希腊作家卢西亚诺·德·萨莫沙塔在他的对话《反对愚笨的购书者》中，可以找到2世纪所存在的这种习惯的佐证。——原作者注。

想或是一种柏拉图式的经典。可能的情况是：阿尔加塞尔求助于"纯真教友会"的百科全书及伊本·西拿的书这两种书中的典型来证明《可兰经》是《书之母》。

犹太人比穆斯林还要离奇，在犹太圣经的第一章有一个名闻遐尔的警句："神说要有光，就有了光。"希伯莱神秘哲学家的理由是：神的这一意旨的力量来自这几个词的每个字母。公元6世纪左右《Sefer Yetsirah》[1]在叙利亚或巴勒斯坦出版，此书描述以色列的上帝和万能的神、统率大军的耶和华，通过基数词1—10和字母表中的22个字母创造了天地万物。用数词作为创造的工具或要素，那是毕达哥拉斯和亨勃里科[2]的办法，是崇拜书面文字的明显迹象。在第二章第二段中写道："共有22个基本字母，上帝将它们画好，刻好之后，将它们混合、过好秤，做了修改，于是就用它们创造了今天和将来的一切。"然后就是某个字母代表空气，某个字母代表水、火、智慧、和平、美德、睡眠、愤怒等等。比如字母kaf代表生命，用来组成宇宙中的太阳，时间中的星期三和躯体上的左耳。

基督教徒走得还要远。认为神明写了一本书的想法，使他们进一步设想神写了第二本书，那另一本就是宇宙。17世纪初，弗兰西斯·培根在他的《学术的进步》这本书中说：上帝赐予我们两本书，以免我们犯错误。第一本是《圣经》，它表现上帝的意志；第二本书是他的创造物，反映他的权力。后者是打开前者的钥匙。培根讲的远不是一个比喻，他认为，宇宙是可以缩变为它的基本形式（温度、密度、重量、颜色等）的，它们以有限的数字组成一个大自然的字母表[3]或是一系列用来编

---

① 《Sefer Yetsirah》：希伯来文，无从查证。

② 亨勃里科（250—330），希腊哲学家。

③ 原文为拉丁文。

写宇宙之书的字母①。托马斯·布朗在将近1642年的时候曾说过："我常常通过两本书来学习神学：《圣经》及那本明白无误地展现在眼前的、并且属于大家的包罗万象的书。那些在第一本书中从未见到上帝的人，在第二本书中见到了他。"在同一段中他又写道："一切事物都是创造出来的，因为大自然本身是上帝创造的艺术品。"二百年之后，苏格兰人卡莱尔在不同的场合，特别是在那篇关于卡里奥斯特罗②的散文之中，更超过了培根的想象，他说，宇宙的历史是一部我们没有确切地理解和书写的圣书，在这部书中我们自己也被写了进去。随后，雷昂·勃罗依③也写道："地球上，没有人能够说清自己是谁，谁也不知道为何来到这个世界，不知道他的行为、感觉及思想应该归因于什么，甚至于连他自己的真正名字也不知道——那个记录在神圣光辉之中的永不泯灭的名字……历史是一部巨大的圣书，书中的字母和标点的价值并不小于其整个章节的价值。但是它们各自的重要性是无法确定的，是深深地隐匿着的。"马拉美认为，世界为了一本书而存在，而据勃罗依的看法，我们是一本神妙的书中的章节、词语或字母，而这本永不停顿的书就是世界上唯一有的东西。说得更确切一些，就是世界本身。

---

① 在伽利略的著作中充满了宇宙就像一本书这一观点。法凡罗文集第二部题为《大自然之书》，我抄录以下一段："哲学写在那本不断地展现在我们眼前的宏大无比的书中（我指是宇宙）。然而在学会语言之前，学会书写在它上面的字之前，是无法读懂它的。这本书的语言就是数学，那里面的字就是三角形、圆及别的一些几何图形。

② 卡里奥斯特罗（1743—1795），意大利医生、炼丹术士、冒险家。

③ 雷昂·勃罗依（1846—1917），法国小说家、散文家。

谈《紫色的土地[1]》

赫德逊[2]早期的这本小说几乎具有《奥德修记》那样的古老模式。小说质朴自然。因此，“模式”一词似乎是对这本小说的诋毁和贬低。主人公一出场，一个接一个的冒险就迎面袭来。属于这种流浪体冒险小说的有《金驴》、《萨蒂利孔》[3]的故事情节，《匹克威克外传》[4]和《堂·吉诃德》，拉合尔的《基姆》[5]以及阿雷科的《塞贡多·松勃拉》把这些小说称为流浪汉小说我认为是不公道的。首先是因为这个词的含义卑微，再者，这一称谓有地点与时间的限制（这是西班牙十六十七世纪流行的小说）。此外，这种文体甚为复杂，虽然对其杂乱无章和品种多样并非不可掌握，但必须有一种隐蔽的秩序左右它们，逐步地予以发现。我例举了几本名著，也许其中没有任何一本没有明显的缺点。塞万提斯写了两个人物：一个是瘦骨嶙峋、装腔作势的苦行僧式的疯绅士，另一个是贪吃、诙谐、理智的矮胖乡巴佬。这种既协调又贯穿始终的反差使他们最终失去了现实性，使之成为马戏团式的角色。（在《民间歌手》的第七章中，我们的卢戈内斯也曾暗示过这样的指责。）吉卜林创作了一个“全世界的朋友”，那位极端自由的基姆。

---

① 原文为英文。

② 赫德逊（1884—1922）阿根廷作家。

③ 《萨蒂利孔》是古罗马作家佩特罗尼乌斯写的长篇讽刺小说。

④ 《匹克威克外传》，英国作家狄更斯的小说。

⑤ 《基姆》，英作家吉卜林的小说。

但他写了几章之后，不知道什么爱国主义的邪念作怪，竟让他干起间谍的可恶行当来。（在他那35年之后写的文学自传中，吉卜林变得又固执又轻率。）我写这些并无求全责备之意，目的是对《紫色的土地》进行诚恳的评论。

我认为，早期的小说所追求的是没完没了的冒险情节，追求品种的多样化。海员辛巴达的七次旅行也许是最能说明问题的例子。在这些小说中，主人公都是些与读者那样客观、被动的人物。在另一些（稍为复杂一些的）小说中，事件表现主人公的性格，而不是他们的荒唐行为和癖好。《堂吉诃德》的第一部就是这种情况。在别的一些小说中（属于更晚的时期），两者之间是相互的、双向的：主人公使情景发生变化，情景又反过来改变主人公的性格。《堂吉诃德》的第二部及马克·吐温的《哈克贝里·费恩历险记》以及《紫色的土地》都属于这一类。《紫色的土地》实际上有两个情节：第一个情节是可以见到的：英国少年理查德·拉姆在东部地区的冒险行动；第二个情节是隐蔽的：拉姆幸运地被同化。他的逐步野性化使人想起了卢梭和尼采及他们的闯荡江湖的年代①，也就是行教的年代②。赫德逊身临其境地体验过艰辛的、半原始的放牧生活，而卢梭和尼采只是通过《航海通史》③及《荷马史诗》的特定范围内体验得到。以上所述并不意味着《紫色的土地》就那么无懈可击。它有一处明显的缺陷，显然是由于即兴编造的偶然事件所致：即某些历险行动的令人厌倦的空洞而又复杂的描述。我指的是书末的那些冒险行为，复杂到了使人感到疲乏不堪，而不是使人感到有兴趣。在这些令人费解的章节中，赫德逊似乎不明白书是有连贯性的（就像《萨蒂利孔》或《骗子》④那样），

①②③ 原文为德文。

④ 此处《骗子》指克维多写的流浪汉小说《流浪汉的榜样、无赖们的借鉴，骗子堂巴勃罗的一生》这本书。

他的没有用处的艺术手法反而害了这本书。这是一种广为传播的错误。狄更斯在他所有的小说中也都犯了类似的过分繁琐的错误。

也许，加乌乔文学中没有任何一部著作超越《紫色的土地》。遗憾的是一些印刷方面的疏漏和错误（如将camelones印成canelones，将Aria写成Arias，将Gumesinda写成Gumersinda等）使我们看不见这个事实……《紫色的土地》基本上是克里奥约文学①，由于作家是英国人，这种情况恰好说明，读者要求做某些说明是合情合理的。这些说明对于一名加乌乔来说是违反常规的，因为他已习惯那些情况。在《南方》第31期上，马丁内斯·埃斯特拉达②写道："我们从未有过诗人、画家及像赫德逊那样的作家来描述过我们的事情，并且以后也不会有。埃尔南德斯③只不过是赫德逊歌颂、描绘和评论的阿根廷生活这幅巨画中的一小角……比如，在《紫色的土地》的最后几页中，有着最丰富的哲理，并且在西方文明和文化价值面前为美洲做了最高的辩护。"人们看到，马丁内斯·埃斯特拉达毫不迟疑地喜欢赫德逊的整部著作，而不是喜欢加乌乔文学正统著作中最优秀的书。《紫色的土地》眼下涉及的范围无可比拟地增大。《马丁·菲耶罗》（虽然卢戈内斯计划将它列入正统著作）与其说是我们过去的史诗——1872年！——，还不如说它是一名斗士的自传，满篇充溢着探戈舞曲般的浮华和哀怨。阿斯卡苏比的著作中有更多的活力、幸福和勇气，但却都是支离破碎地隐蔽地分布在各有着四百页的三卷本中。

---

① 18世纪末，拉美土生白人要求摆脱宗主国的束缚而独立。反映在文学上，则要求描写殖民地本土题材。在文学上称为克里奥约文学。

② 马丁内斯·埃斯特拉达（1895—1964）阿根廷作家、诗人。

③ 阿根廷作家（1834—1886），其代表作《马丁·菲耶罗》被认为是阿根廷的"国书"。

《堂塞贡多·松勃拉》中的对话虽更具真实性，但是，由于竭力颂扬平凡的小事而受到损害。谁都知道其作者是加乌乔，这又使其本来已被夸大的巨型症变得更不合理，使牛具担负起战争的重任。吉拉尔德斯极力歌颂了农村中的日常劳动，而赫德逊则以非常自然的手法描述了也许是粗野的事。

可能会有人说，在《紫色的土地》之中，加乌乔只是以一种次要的、呆板的形式出现。对此，也许可以这样回答：这对于这张画的真实性来说更好一些。加乌乔人是沉默寡言的，加乌乔人不懂得或者是藐视那些复杂的回忆或思考的乐趣。将加乌乔人描写得能够表现自我、热情奔放，实际上是歪曲了他们的形象。

赫德逊在地理上也作了正确的选择。他生在布宜诺斯艾利斯省潘帕斯草原迷人的环境之中，然而他却选择那片起义者精疲力尽地结束战斗的紫色土地：东部地区。在阿根廷文学中，布宜诺斯艾利斯省的加乌乔人占优势，这种优势的一个可能的理由是那里有着一个大城市——布宜诺斯艾利斯。这是优秀的"加乌乔"文学家们的摇篮。如果不是探讨文学而是谈论历史，我们将可以证实，备受颂扬的加乌乔们对这个省的命运并无多大影响，对国家的命运更是无足轻重。加乌乔战争中起义者组织只是在布宜诺斯艾利斯零星地出现过。这个城市，以及这个城市的首脑人物执掌一切大权——在法院的文件中有过一位奥尔米加·内格拉，在文学上有过马丁·菲耶罗。除此之外几乎没有任何人通过机敏的抗争在警察局取得过显赫地位。

我说过，赫德逊选择东部山峦任他书中的主人公驰骋，这种恰当的选择使他可以用战争的意外事件和变故来丰富理查德·兰姆的经历，——意外事件激发他流浪的热情。麦考利[①]在

① 麦考利（1881—1958），英国女小说家。

谈及班扬[1]的文章中，对一个人的想象随着时间的过去成为别人的个人回忆感到惊叹不已。赫德逊的想象永远留在人的记忆中：划破帕依圣杜的夜空的英国子弹，在战斗之中惬意地吸着黑烟草的沉思冥想的加乌乔人，在神秘的河边将自己奉献给陌生人的姑娘，

赫德逊说他一生中曾多次研究过玄学，但总是被一种幸福的感情所打断，从而使包斯威尔[2]的话达到完美无缺的程度。他的话（在我的文学生涯中所遇到的使我记忆最深的话）是此人此书的典型。《紫色的土地》虽有剧烈的流血和别离，它仍然是世上为数不多的成功著作之一（另外还有一本书也是美洲的，富有天堂般的韵味，它就是马克·吐温的《哈克雷贝利历险记》。）。我并不去考虑悲观主义者和乐观主义者之间的混乱争吵，我也不去想那忧伤的惠特曼毫不留情地获取的理论上的成就，我思考的是理查德·兰姆所幸运经历过的锤炼，他那乐于面对人生各种幸运和厄运的态度。

最后还有一点看法：是否感到有克里奥约的特色这是无关紧要的，但事实是所有的外国人（确实也不排除西班牙人）中竟只有英国人感觉到了这种特色：米勒·鲁伯逊，坎宁安，格雷姆·赫德逊。

---

① 班扬（1628—1688），英国散文作家。著有《天路历程》等。

② 包斯威尔（1740—1759），英国作家。著有《约翰生传》等。

时间轮回

我总是不断地重复“永恒的轮回”的话题。在本文之中我想（借助一些历史知识）就其三种主要形式发表见解。

第一种形式出自柏拉图，他在《蒂迈欧篇》第39节中说，七大行星以其各自相互平衡的速度，最终转回到它们的起点，如此一个周期构成一个整年。西塞罗[①]认为这种广泛的天体运行期的计算是一件不容易的事，但其时间并非没有尽头。在他的已经失落的著作中，把这个周期的时间定为12954（我们所谓的）年。柏拉图死后，星相学在雅典兴起。这无人不晓的学问认为：人的命运由天空中行星的位置决定。一些对《蒂迈欧篇》进行了有成果的考查的星相学家提出了下面这个批驳不倒的理由：如果行星的运行期是周期性的，那么宇宙的历史也是周期性的，循环往复的。每个柏拉图年结束时，同样的人物将会重新出现、经历一样的命运。历史将此情况归因于柏拉图。1616年卢西里奥·瓦尼尼曾写道：“阿喀琉斯将会重返特洛伊城，各种礼仪及宗教将会重现，人类历史将要重复。现在的每样东西无一不是过去曾经有过的，过去发生过的事将会再次发生。但这一切是从总体上说而不是（如柏拉图所言）从个别而言。”1643年，托马斯·布朗[②]在他的《医生的宗教》[③]第一卷的注解中说：“柏拉图年是指经过许多世纪之后一切事物重

① 西塞罗（前106—前43），古罗马政治家、演说家和哲学家。

② 托马斯·布朗（1605—1682）英国医生。

③ 《医生的宗教》，原文《Religio Medici》。

演其曾经有过的状态，而且柏拉图本人也将重演在他的学校讲解这一论点的整个过程。”这是第一种解释永恒轮回的方式，以星相学作为论据。

第二种方式归功于尼采，他是时间轮回这一思想的最感人的发明者和传播者。他用一条代数学原理加以论证：一个N数的物体——勒蓬假想中的原子，尼采假想中的力，共产党人布朗基①假想中的单一体——是不能具有无限数的变种的。这三种理论中，最站得住脚、最复杂的是布朗基的理论。布朗基与德谟克利特一样，他认为不仅时间，而且还有那没有止境的空间，都充满了相似的世界及相同重复的世界。他的那本命题很美的《星辰永生》②，写于1872年，更早些时候还有休谟的《自然宗教对话》③一书中的一段简短的文章。这是叔本华建议翻译的书。据我所知，至今尚无人重视。我现在一字一句地将那一段翻译如下：“我们不要像伊壁鸠鲁④那样去设想无限的物质。我们应当设想物质是有限的。有限数量的微粒是不可能具有无限的变化。在一个永恒的过程中，其一切次序及可能的位置可以重复无数次。这个世界以及它所包含的一切，包括最最微小的事物，它们被创造出来，又被毁没。它们又将再次被创造出来，再次被毁，如此无限的循环下去。”

就这一系列永远存在的相一致的宇宙历史，罗素⑤曾说过：“许多作家认为历史是循环的，当今状况的世界，连同其一切细节，迟早将要重现。如何会提出这一假设呢？我们说，

---

① 布朗基（1805—1881），法国革命家，空想主义者。

② 原文为法文。

③ 原文为英文。

④ 伊壁鸠鲁（前341—前270）古希腊哲学家，宣传唯物主义和无神论。

⑤ 罗素（1872—1970）英国哲学家，数学家、逻辑学家。获1950年诺贝尔文学奖。

将来的状态与过去的状态在数量上是一致的。我们不能说某种状态重复发生两次，因这意味着需要制订一个时间表——因为这包含着一种碰头的体系①——这是假设所不允许的。这种情况如同一个人绕地球一周那样，他不会说出发的地点与终点是两个不同的但极其相似的地方，而是说出发点和终点是同一个地方。历史的周期性的假设也可以以这种方式予以阐明。我们把一个确定状况的同一时期的各种情况组成一个整体，这个整体在一定的情况下是它本身的先导。”

我现在再来谈永恒轮回的第三种方式，这是一种最不骇人听闻的、最少虚假的，但却是唯一富有想象力的方式。我指的是周期相似而不是相一致的观点。我不可能编出一个没有止境的权威人物的名单，我想到梵天②的日日夜夜；想到那个不移动的时钟的周期，这时钟就是每隔一千零一年被一只鸟的翅膀轻轻地磨损一次的金字塔；想到赫西俄德③的人们，他们从黄金变成为硬铁；想到赫拉克利特的世界，它由火孕育而成，可是又周期性地喷出火来；想到塞涅卡和克里西普④的世界，它因火而灭，因水而复苏；想到维吉尔的第四牧歌和雪莱的辉煌的回音；想到《圣经》中的《传道书》；想到通神论者；想到孔多塞⑤编造出来的十进制历史；想到弗朗西斯·培根和乌斯宾斯基⑥；想到吉拉尔·赫德、施本格勒、维科⑦；想到叔本

① 原文为英文。

② 梵天（Brahma），或译“婆罗贺摩”，婆罗门教和印度教的创始神，与湿婆、毗湿奴并称为婆罗门教与印度教的三大神。认为世界万物都是他创造出来的。

③ 赫西俄德（约公元前8世纪），古希腊诗人。

④ 克里西普（约前280—约前207）古希腊哲学家。

⑤ 孔多塞（1743—1794），法国数学家、哲学家。

⑥ 乌斯宾斯基：此处不知指哪一位乌斯宾斯基。

⑦ 维科（1668—1744），意大利哲学家。

华、爱默生；想到斯彭德的《第一原则》和爱伦·坡的《我找到了》①……我要从纷纷纭纭的众多证据中抄录一项，是马尔科·奥雷里奥②的："即使你的寿命长达三千年，或三千年的十倍，但你要记住：任何人失去的只不过是现在拥有的生活；拥有的只是会失去的生命。生命长一些或短一些完全是一样的。现在属于所有的人，死亡就是失去现在，它只是瞬间即逝的分秒之间的事。谁也不会失去过去或将来，因为他所没有的，别人无法剥夺它。切记：一切事物都在它自己相同的轨迹中运行和重复运行。对于观者而言，看它一百年、二百年或永远永远地观看下去，其实质是一样的。"

如果我们认真读一读上面的几行字（如果我们不把它们当作纯粹的格言、警句），我们将会看到这几行字阐明或设想了两种奇怪的思想。第一，否定过去和将来这两种现实。叔本华的一段话对此加以阐述："意志表现的形式只是现在而不是过去和将来。过去和将来只是为观念而存在，而且因为受理性原则支配的意识的左右而存在。谁也不会生活于过去，谁也不会生活在将来，现在就是整个生命的形式。"第二，如《传道书》那样，否定任何创新。人类的一切经验（从某种形式上）都是相似的假想，第一眼给人的感觉是，世界正在走向纯粹的贫乏化。

倘若埃德加·爱伦·坡，斯堪的纳维亚的海盗，加略人犹大③，以及我们的读者们都悄悄地有一个完全一样的命运——一种唯一可能的命运，那么宇宙史就成了一个人的历史。严格说来，马尔科·奥雷里奥没有把这个谜一般的含义强加于我们（我过去曾想出过一则神奇的故事，与雷昂·勃朗依的一样：

① 原文为英文。

② 马尔科·奥雷里奥（121—180），罗马帝国皇帝、哲学家。

③ 加略人犹大，耶稣的12个门徒之一，用三十个银币的价格出卖了耶稣。

一个神学家一生都在驳斥一个异教创始人，在错综复杂的辩论中战胜了他，他指责他并将他烧死。但到了天国之后，发现上帝、这位异教创始人及他本人组成了一个人）。马尔科·奥雷里奥肯定的是许许多多人的命运的相似性而不是一致性。他认为任何一段时间——一百年，一年、一夜，也许还有那难以抓住的即时，——都完整地包含着历史。这种假想在最极端的形式上是很容易驳倒的：一种味道不同于另一种味道，十分钟肉体感觉的疼痛不等于做十分钟的代数题。但在长的时间范围内，在《圣经》的《诗篇》为我们规定的70年寿命的时间范围内，这一假设是可能的，是可以接受的。简言之：感觉、激情、思想、人世的变迁等等，它们的数量是有限的，在死亡来临之前，这一切都将结束。马尔科·奥雷里奥又说："谁看见了现在，谁就看见了一切：深不可测的过去发生的一切事和将来发生的一切事。"

在盛世，关于人类以一个稳定的、不变的数量存在的假设可能使我们悲哀和痛心，但在衰败的年代（就如当今的年代），这种假设是任何羞辱、任何磨难及任何独裁者都不能使我们毁没的预兆。

书

人类的各种工具之中，最令人叹服的莫过于书籍。其他一切工具均为人类身体各部位的延伸：显微镜与望远镜，是人类视觉的延伸；电话是声音的扩展；犁和剑是胳膊的伸长，但书籍却另当别论，它是人类的记忆和想象力的拓展。

在萧伯纳[①]的《凯撒和克莉奥佩特拉》一书中，当他谈及亚历山大的图书馆时，说它是人类的头颅，这指的是书，同时也指别的东西，即想象力。因为，我们的过去，除了是一长串的梦，那又是什么呢？追忆梦幻和追忆过去，两者之间又有什么区别？这就是书籍所起的作用。

我曾想写一本关于书的历史，不是从物理的角度去写书籍，我并非从物理角度对书发生了兴趣（特别是藏书家的书，常常是过份的庞大），而是对书籍本身所受到的评价有兴趣。施本格勒[②]走在我的前面，在他的《西方的没落》一书中，他对书有过很宝贵的评论。我想就施本格勒所言发表几点个人的见解。

古人们并不像我们那样迷信书——此事使我感到惊讶。他们把书看成为口头语言的代用品。那句经常被引用的话：Scripta maner verba volat，其意思不是说口头语言是瞬间即逝的，而是说书面语言既持久又呆板，相反，口头语言却有

① 萧伯纳（1856—1950），英国戏剧家，获1925年诺贝尔文学奖。

② 施本格勒（1880—1936），德国哲学家，史学家。

些短暂而且轻巧。柏拉图则说短暂而又神圣。奇怪的是，所有那些人类的导师们都是口头表达的奇才。

让我们首先以毕达哥拉斯[1]为例，我们知道，毕达哥拉斯着意不写东西。他不写文章是因为不想受到书面语的束缚。无疑，他一定是认为"文字可以致死而精神可以让人复生"，这句话圣经中也写进去了[2]。他该是感受到这一点，不愿被文字束缚住。因此亚里士多德从来不提毕达哥拉斯，而是提毕达哥拉斯学派。比如，他说毕达哥拉斯学派信仰永久的轮回，奉行这样的教条。这一点是尼采[3]很迟才发现的，即所谓的时间轮回说。圣·奥古斯丁[4]曾在他的《天国论》中予以抨击，他生动地比喻说，基督教的十字架把我们从禁欲主义的循环迷宫中拯救出来。时间循环的思想也曾遭到休谟和布朗基以及别的一些人的指责。

毕达哥拉斯不愿写文章，他希望他的思想在他死后能够得以永存，存在于他的学生的思想之中。这样就有了 Magister dixit 这句话（我不懂希腊文，故用拉丁文说出，意为"老师曾这样说过"）。这并不是说因为老师曾这样说过而受到束缚，相反，是肯定了依照老师开始的思想而继续思考的自由。

我们不清楚是否是他开创了时间循环的理论，但是可以肯定他的弟子们是奉行这种学说的。毕达哥拉斯的肉体是死了，但是由于某种轮回的关系，他的学生们继承了他的思想，这该使毕达哥拉斯感到兴高彩烈。当人们指责他们说了点什么新东西时，他们就用那句老话自我辩护：老师曾这样说过。

然而我们还有别的一些例子，当柏拉图说书本犹如画像

---

① 毕达哥拉斯，古希腊哲学家。

② 参阅圣经新约全书《罗马人书》第五章。

③ 尼采（1844—1900），德国哲学家，唯意志论者。

④ 奥古斯丁（354—430），罗马基督教作家，思想家。

时，这就是一个很好的例子（他可能曾想到过雕像和画）。他说，人们以为它们是活着的，然而当向它们提出什么问题时，他们是不作回答的。于是，为了弥补书本不会说话的缺陷，就发明了柏拉图对话。这样，柏拉图就变成了许许多多别的人物：苏格拉底①、高尔吉亚②及其他人。我们可以认为，柏拉图可以以为苏格拉底仍然活着而感到自慰。而对各种问题，柏拉图可以自言自语：要是苏格拉底，他对此会说些什么呢？这位苏格拉底什么文字都没有留下，他也是一位口头表达大师。

关于基督，我们知道他只写过几句话，并且只那么一次，沙土把他的话抹去了，就我们所知，他不再写过别的东西。菩萨也是一名演说大师，他的说教至今还流传下来。我们再看看安瑟伦的一句话：把书放在无知者手中，等于是把剑放在孩子的手中一样危险。人们过去就是如此看待书的。在东方世界，甚至有这样的观念：书本不应当暴露事物，书应该是只用来帮助我们发现一些事物。虽然我不懂希伯莱文，但我曾读过一点希伯莱人关于圣经的神秘传说，也读过英文版与德文版的《光辉书》和《关系书》。我知道这些书无法读懂，只能领会，激励读者去继续思想。古代，人们不像我们那样崇拜书。当然，我们知道马其顿的亚历山大③总是在枕头底下放着《伊里亚特》和剑这两样武器。那时人们非常崇敬荷马④但从未把他看

---

① 苏格拉底（前469—前399），古希腊哲学家，唯心主义者。苏格拉底好谈论而无著述。

② 高尔吉亚（约前483—约前375），古希腊哲学家。

③ 亚历山大（前356—前323），马其顿国王，在位时曾率军入侵小亚细亚，两河流域，中亚细亚等许多地方，建立了东起印度河，西至尼罗河与巴尔干半岛的亚历山大帝国。

④ 荷马（约公元前9—前8世纪），相传《伊里亚特》和《奥德修记》为他所作。

作是我们现代人所谓的圣人般的作家，不认为《伊里亚特》与《奥德修记》是圣书。这两本书受到敬重，也遭到过抨击。

柏拉图得以将那些诗人们驱逐出他的共和国而不会被当作异端。古人们攻击书本的例证之中，我们还可以加进塞涅卡那奇怪的一例，在他给卢齐利乌斯①的那些令人惊叹的信中，有一封攻击了一位十分虚荣的人。他说他拥有一百卷书的藏书室，而谁会有时间去读遍这一百卷书——他自问道。现在不同了，人们十分欣赏藏书丰富的书室。

古代有些事令我们费解，远不同于我们对书的迷信。人们把书本看成为口头语的替代品。但是后来从东方传来了与我们古代截然不同的新观念：圣书的观念。让我们举一个例子，先说晚一些的：伊斯兰教把《古兰经》看得比天地万物的起源还要早，比阿拉伯语的出现还要早。说它是神的象征，而不是神的作品，它体现了神的怜悯和正义。在《古兰经》中非常神秘地谈及书籍之母。书籍之母是上天写就的一册《古兰经》，后来成为柏拉图式的《古兰经》范本。这本书在天上写成，是神的象征，自有天地万物之前就存在了，《古兰经》就是这样说的。苏雷姆斯也即穆斯林博士们就是如此宣称的。

我再举一个离我们更近的例子——《圣经》，或者更准确些：《犹太教典》或摩西五书②。有人认为这些书是圣灵所著，这也是一件怪事：把不同时代的不同作者的书归功于同一个圣灵所写。而《圣经》本身说圣灵无处不显灵。希伯来人把不同时代的各种文学作品合为一体变为一本书，取名《犹太教典》（希腊文称为《圣经》）。把所有这些书都归功于一个作者——圣灵。

① 卢齐利乌斯（约前180—前102），古罗马讽刺诗人。

② 摩西五书，即《圣经》中《旧约全书》中的前五卷——《创世记》、《出埃及记》、《利未记》、《民数记》和《申命记》。

某一次，有人曾问萧伯纳是否相信圣灵写了《圣经》，他回答道："所有值得一读的书都是由精神写成的。"① 这就是说，一本书必然要超过作者自己的意图。作者的意图仅仅是人类的一样可怜的东西，它可能落空，但书中应当还含有更多的东西，比方《堂吉诃德》一书，它不单是对骑士小说的讽刺，也绝不仅仅是一本依靠偶然起作用的书。让我们思考一下这种想法的结果，比如，如果我说：

洁净，明亮的水流，

流水中树木的倒影，

绿茵茵的草地充满了清凉的树荫。

显然，这是每行由11个音节组成的三行诗，作者愿意这样写，完全出于他自己的意志。

可是，要是与上帝所写的书相比，事情将会怎样？要是与为了满足文学的要求而写书的神明的观点作比较，事情又将会怎么样？在那样的书中，不能有任何偶然，一切都得安排得合情合理，每个字母都得妥善安排。比如《圣经》的开头写道：Bereshit baraelohim② 它以"B"这一字母开头，因为这个字母是与bendecir③ 这个字相符合。这里涉及的是一本没有任何偶然可言的书，绝对没有。这又诱使我们去研究《古兰经》，去研究文字，研究神明写的圣书，这与古人们的想法正好相反。他们只是相当含糊地想到了神明。

荷马在《伊里亚特》的开头写道："神呀，为阿喀琉斯的愤怒而歌唱吧！"此处，神即是灵感。相反，如果以为指的是上帝，那就想得太具体，太强烈：上帝，为了满足文学的要

① 西班牙语中圣灵（Espiritu Santo）一词中的Espiritu一字即"精神"的意思。

② Bereshit baraelohim："上帝保佑"之意。

③ bendecir：西班牙文"保佑"、"祝福"之意。

求，写了一本书。在这本书中，没有任何偶然的事，字母的数目，词句音节的数目都不是偶然的，也不可能用字母做文字游戏，不能使用字母当数字。一切都是事先考虑好了的。

第二个关于书的重要观点——我重复一遍——是：它可以是一部神圣的作品。这种看法，比起古人们关于书本的想法来，那书本是口头语言的代用品这种观点，更接近我们现代的看法。后来，这种相信书本神圣的信念又衰落下来，而代之以别的一些信念。比方说，出现了每个国家有一本国书作为代表的信念。我们知道，穆斯林称以色列人为“书本之民族”。让我们回忆海因里希·海涅[1]说过的关于这个国家的一句话：“《圣经》即犹太人”。这样，我们就拥有一个新的观念：即每个国家都必须有一本有代表性的书，即使不是这样，也得由一名作家去代表它，他可以是许多书的作者。

奇怪的是——我不认为至今这一点已受到注意——许多国家竟选择了不十分有代表性的人来代表他的国家。比方，人们以为，英国会选择约翰逊[2]博士作为它的代表。可是不，英国却选择了莎士比亚。让我们这样说吧：莎士比亚是最少英国人色彩的英国作家。英国最典型的特色应当是nnderstatement，即有节制地谈论某件事的意思。但莎士比亚却倾向于进行夸张式的比喻。倘然莎士比亚是意大利人或犹太人，反倒不会使我们吃惊。

另外一个例子是德国，这是一个令人肃然起敬的国家，易于发生狂热。却恰恰选择了一个性格克制的人。他既不狂热，“祖国”的概念对他来说也不十分重要。他就是歌德。德国的代表是歌德。

---

① 海因里希·海涅（1797—1856），德国诗人，政论家。

② 约翰逊（1709—1784），英国作家，文学批评家。

法国并没有选出哪位作家来，但倾向于选择雨果①。当然，我对雨果十分钦佩，但雨果也并非是典型的法国人。雨果是住在法国的外国人。他用词华丽，比喻层出不穷，因此他不是典型的法国人。

更令人感到奇怪的是在西班牙。这个国家本来可以由维加②、卡尔德隆③或克维多④作为它的代表，可是代表西班牙的竟然是米格尔·塞万提斯。塞万提斯与宗教裁判时期同时代，但他是一个能自我克制的人，既没有西班牙人的美德，也没有他们的恶习。

仿佛每一个国家都要一位不同于这个国家的人作为它的代表。这个人可能起点调济的作用，起解毒剂的作用，是一种克服其缺点的解毒剂。我们阿根廷人本来应当选择萨米恩托⑤的《法昆多》⑥一书作为我们的代表，这才是我们的书。可是情况并非如此，我们由于有一段军人统治的历史，刀剑的历史，选择了一个逃兵的编年史作为我们的书，这就是《马丁·菲耶罗》。虽然这本书值得选，但怎么可以设想我们的历史该由一名远征战斗中的逃兵去代表。然而，这却是事实。仿佛每个国家都感到有此必要。

众多的作家们都对书本发表过杰出的见解，我这里想提及几位。首先我要涉及的是蒙田，他曾为书本专门写过一篇杂

① 雨果（1802—1885），法国著名作家。

② 维加（1562—1635），西班牙戏剧家，作家。

③ 卡尔德隆（1600—1681），西班牙剧作家。

④ 克维多（1580—1645），西班牙作家。

⑤ 萨米恩托（1811—1888），阿根廷总统（1868—1874），作家。

⑥ 《法昆多》是萨米恩托的代表作，书中作者通过对绰号为“草原之虎”的军事寡头法昆多生平的剖析，探讨阿根廷独裁统治和社会无政府状态产生的根源，同时通过对加乌乔生活和潘帕斯草原自然风光的描绘，表现作者对祖国的热爱和对未来的信念，该书是拉美文学中的浪漫主义的经典。

文，文中有一句值得铭记在心的话，日“非乐不为”。蒙田指出，所谓被迫读书是一个虚伪的观点。他说要是他在书中遇到一段很难懂的文字，他就弃而不读，因为他把读书看作是一件乐事。

记得许多年以前，曾对画是何物的问题做过一次民意测验。问卷到了我妹妹诺罗奇手中，她的答案是：画是一种以其形象和色彩给人们带来快乐的艺术。我则要说，文学也是一种快乐的形式。如果我们在读一本书时感到很困难，这是作家的失败。因此，我认为像乔伊斯这样的作家基本上是失败了，因为他的作品很费解。

一本书不应当是费解的，快乐不应当费力。因此我们认为蒙田是言之有理的。他例举了他所喜欢的作家，其中提及维吉尔①，说他喜欢他的《农事诗》而不喜欢他的《埃涅阿斯纪》。我则喜欢《埃涅阿斯纪》，但这并不重要。蒙田在谈及书本时热情奔放，可是他又说，尽管书本能给人快乐，但这是一种伤感的快乐。

爱默生则意见相反——又是一篇关于书本的了不起的文章。在他的演讲中，爱默生说，藏书室犹如魔室。室中人类最优秀的灵魂得到快乐，但是他们等待我们开口才得以打破沉默。只有当我们打开书本时，他们才会苏醒过来。爱默生又说我们可能有人类中产生的最优秀的人作为我们的同伴，然而我们没有去寻找他们，我们情愿去读评论和批评文章，而没有去阅读他们自己的话。

我一度曾经是教授英国文学的教师，干了二十年，在布宜诺斯艾利斯大学的哲学文学系。我那时总是让我的学生们少一点藏书，叫他们不要读评论文，而是直接阅读著作。因此也可能懂得不多，但这却永远是种乐趣，犹如在倾听某个人在侃

① 维吉尔（前70—前19），古罗马诗人。著有长诗《农事诗》，史诗《埃涅阿斯纪》。

侃地诉说什么。我要说，对一个作家来说，语调是很重的，对一本书来说，最重要的是这本书的作者的声音，即这种能传导给我们的声音。

我的一部分生命曾从事文学，我以为阅读书籍是一种幸福。其次是写诗，或我们所说的创作，这实际上是我们读书之后遗忘和回忆的混合产物。

爱默生与蒙田也有一致的地方，即认为我们只应当读那些使我们快乐的书，认为一本书必须是一种欢乐的形式。我们对文学负有沉重的义务，我总是重读多于泛读，我以为重新阅读一本书比泛读好多书更为重要。当然，为了重读先必须阅读。这就是我对书本的崇拜。我可以以某种忧伤的感性说出这一点，但我不希望有忧伤感。我希望这成为我对你们每一位透露的秘密，不是问你们所有的人，而是问每一个人。因为所有的人是一个抽象的概念，而每一个人才是实实在在的。

我仍然不把自己当做一个瞎子，我继续购书，继续往我家里装书。有一次有人送我一部1966年版的布鲁克出版社出的百科全书。我感觉到这部书在我的屋子里，我把它的存在看作是我的一种幸福。那二十多卷书，书中我无法读到的哥特式字体，我看不到的地图和插图。但是，我知道这部书就在那里，我感到这部书以其友善的引力吸引着我。我想书是我们人类可能拥有的诸多幸福中的一种。

人们也曾谈论书要消失，我认为这是不可能的。人们要问：书、报纸和唱片三者之间有何不同？其不同之处是：报纸读完之后就弃之于脑后；唱片听完之后也会被忘却，它是某种机械的东西，没有实际内容。一本书读后却能入脑。

关于《古兰经》、《圣经》或《吠陀经》[①]一书中也说吠陀经创造了世界——等圣书的观念可能已经过时，但书籍仍具

① 吠陀经，印度婆罗门教的古代经典。

有某种神圣性，我们应当力求不失去它。拿起一本书，打开一本书，本身就是一种美的事。书中躺着的一个个字母是什么？这些不动的符号是什么？什么也不是。如果我们不把书打开，书又是什么东西？只不过是纸做的或皮做的含有纸页的卷筒，但要是我们读它，就会妙处横生，而且每读一遍都会有新的变化。

赫拉克利特说（我重复的次数实在太多），没有任何人会重复两次走进同一条河。之所以如此，是因为河水发生了变化，但可怕的是我们自己的流动性不低于河水，每当我们读一本书时，这本书就是另外一个样子。书中语言的语意也变了，再说，书中充满了过去的历史。

我谈了对于批评的不同意见，现在我收回我的说法（收回一种说法有什么关系！）。哈姆雷特现在已不是莎士比亚17世纪初所构思出来的哈姆雷特。现在的哈姆雷特是柯勒律治、歌德①，布拉德莱②的哈姆雷特，哈姆雷特复生了。堂吉诃德也一样；卢贡内斯③和马丁内斯·埃斯特拉达④的情况也一样，《马丁·菲耶罗》已不是同一本《马丁·菲耶罗》。读者们使书本变得更为丰满起来。

如果我们读一本古书，那就仿佛在读这本书写成之时直至当今这段时间的整个历史。因此，维持对书的迷信也是必要的。书本之中可能有各种错误，我们也可以不同意作者的意见，但书中仍保持着某种神圣的东西。我们不是带着某种宗教迷信般的崇敬，而是带着寻找乐趣，寻找学识的希望读书。

这就是今天我想对你们讲的话。

---

① 歌德（1749—1832），德国诗人，剧作家，思想家。

② 此处可能指安德鲁·塞西尔·布拉德莱（1851—1935），英国教育家，文艺批评家。

③ 卢贡内斯（1874—1938），阿根廷诗人。

④ 马丁内斯·埃斯特拉达（1895—1964），阿根廷诗人、作家。著有《马丁·菲耶罗之死及其变形》等。

谈《一千零一夜》

女士们，先生们：

西方国家历史上所发生的一件头等重要的大事就是发现了东方，说得更加确切一些，叫作东方意识。它是延续不断的，可以与波斯在希腊历史中的存在相媲美。除了这种东方意识之外——这是一种广泛的，稳定的，绝妙而又难以理解的东西，还有许多重大的时刻，我来谈谈其中的一些。我认为，如果我们想深入这个我现在如此感兴趣，并且自我童年起一直感兴趣的题目，最合适的就是关于《一千零一夜》的话题，这本书的英译本叫作《阿拉伯之夜》①——这是我读过的第一个版本。虽然这个题目没有《一千零一夜》那么美，可是它并非没有神秘色彩。

我先谈谈几件事：希罗多德②的9本书，在这些书中谈到了埃及，那遥远的埃及。我说遥远是因为空间的大小是用时间来度量的，而航海在当时是多灾多难的。在希腊人的眼中，埃及的天地更加大些，他们觉得那是个神秘的地方。

然后，我们来考察一下"东方"与"西方"这两个词。我们无法下定义，但它们却是真实存在的，奥古斯丁③所说的关于时间的那句话，适用于这两个词："何谓时间？若不问我，

---

① 原文为英文。

② 希罗多德（约前484—约前425）古希腊历史学家，在西方有"历史之父"之称。

③ 奥古斯丁参阅《书》中的注解。

我则知道，若欲问我，我则不知。”何谓东方和西方？如若问我，我则不知。让我们来寻得一个近似的答案吧！

让我们先看看亚历山大的遭遇及他参加的战争和战役。据记载，亚历山大远征过波斯，远征过印度，最终死于巴比伦。这是与东方的第一次范围广泛的接触。这次接触对亚历山大影响很大，以致于他不再是一个希腊人，而是部分地变成了一个波斯人，现在波斯人把亚历山大写进了他们的历史，就是这位枕着《伊里亚特》和剑睡觉的亚历山大。我们等一会再来谈他，不过，既然已谈到他的名字，我想先给诸位讲一个我们熟悉的故事，你们一定有兴趣听：

亚历山大并非于33岁之时死于巴比伦，他离开了部队，在荒漠和丛林之中流浪，后来见到一线光，这团火光是从一簇篝火之中放射出来的。

一群黄面孔，细眼睛的士兵围坐在篝火的四周。他们不认识亚历山大，于是便站起来欢迎他的到来。他本来也是行伍出身，在他完全陌生的地方作过战。士兵是不问原因的，他已准备好去死。时间年复一年地过去，他忘记了许多许多往事。终于，有一天部队里给士兵发津贴费，其中一枚钱币使他的心情不安起来。他把那枚钱币放在掌心，自言自语起来：“你老了。这枚勋章，是当我还是马其顿的亚历山大时命令铸造出来的，为的是纪念阿尔维拉① 战役的胜利。”这时他才忆起了他的过去，重新又成为一名鞑靼或中国雇佣兵，或别的什么雇佣兵。

这个值得记住的故事是英国诗人罗伯特·格拉维斯杜撰出来的。人们曾经预言亚历山大要统治东方和西方。在伊斯兰国家是用双角亚历山大这一绰号纪念他，因为他具有东方和西方这两只角。

---

① 阿尔维拉，古亚述城市。

让我们再来看看另一个这类长期的东西方对话的例子，这种对话有许多时候是悲剧式的。我们设想年轻的维吉尔正在抚摸着一块遥远的国度出产的印花绸布。那是中国产的，维吉尔知道那是个遥远，和平并且人口众多的国家，处于东方的最边缘。在他的《农事诗》中，他谈到这块无接缝的，上面绣满庙宇、皇帝、河流、桥梁、湖泊等多种图像的绸布，这些图像都是他原来不熟悉的

另一本谈到东方的书是大普林尼[①]的《传物志》。书中谈到了中国人，也谈到巴克特里亚纳[②]，波斯，谈到印度，谈到了波罗王[③]。我大约在40年之前读过的尤维纳利斯[④]的一首诗也突然回到了我的脑海。在形容遥远的地方时，尤维纳利斯这样写道："比曙光升起之处及恒河更远的地方"。这几个字中包含了我们所说的东方，不知道尤维纳利斯当时的感觉是否与我们相同，我想可能是一样的，东方总是使西方人神魂颠倒。

让我们再继续谈历史，我们将谈到一样奇怪的礼物，可能这件事从未发生过，它也只是一个传说：诃伦[⑤]要赠送给查理大帝[⑥]一头大象。也许，从巴格达无法将一头大象运往法国，但这不要紧。我们权且相信，这对我们无损。这头大象是个怪物，要知道"怪物"一词并非意味着可怕之物，德维加曾被塞万提斯称为"大自然的怪物"。这头大象对于法国人及这位日耳曼国王查理大帝来说一定是个怪物。（遗憾的是必须设想查理

---

① 大普林尼（23—79）古罗马学者，著有《传物志》，是一部百科全书式的著作。

② 巴克特里亚纳，今阿富汗北部地区，古代波斯人居住的地方。

③ 波罗王，古代印度国王，公元前326年被亚历山大战败时被俘。

④ 尤维纳利斯（约60—约140），古罗马诗人。

⑤ 诃伦（763—809），阿拉伯帝国阿拔斯王朝哈里发。

⑥ 查理大帝（742—814）法兰克王国加洛林王朝皇帝，后由罗马教皇加冕称帝，法兰克王国遂成为查理曼帝国。

大帝没有读过《罗兰之歌》①，因为他说的多半是某种日耳曼方言。）

象送给了他，但是“大象”一词被罗兰读成为“Olifán”，即“象牙号角”之意。因象牙号角恰好出自象牙。既然谈及词源学的问题，我们当然想到，西班牙文中国际象棋中的“象”字（alfil），就是阿拉伯语中“大象”的意思，并且与“象牙”一词同源。我曾看到，东方象棋中，有一个棋子也是象，上面刻有车和小人。这个棋子不是人们可能认为的车，而是象，即大象的象。

十字军远征时，武士们回来之后带回了新的印象，比方说狮子的形象。我们以大名鼎鼎的十字军斗士狮心理查②为例，狮子是东方的动物，但却进入了宗谱③。我们不能没完没了地开列一个个名字，但是让我们再提一下马可·波罗，他写的书也是介绍东方的（一段很长的时间中，这是内容最丰富的一本），就是威尼斯人被热那亚人打败之后，他向一位监狱的朋友口述的那本书④。书中写的是东方的历史，正好谈及忽必烈汗的事，后来柯勒律治的诗中也提到他。

15世纪，人们在亚历山大市——以“双角”亚历山大大帝的名字命名的城市，搜集了许多传说。人们猜想这些传说有一段很奇妙的历史，先流传于印度，后来到了波斯，后来到了小亚细亚，最后在开罗编撰成册，是用阿拉伯文写成的，这就是《一千零一夜》。

---

① 《罗兰之歌》，法国中世纪英雄史诗“武功歌”的代表作品。

② 指英国金雀花王朝国王（1157—1199），绰号“狮心王”，即位后参加第三次十字军东侵。

③ León西班牙文“狮子”的意思，此处指León一词成为理查一世姓名中的一个字。

④ 马可·波罗（1254—1324），意大利旅行家，著有《马可·波罗行纪》。

我想先谈谈这个书名。这是世上最美的书名之一，我认为可以与我在另一次机会提及的一个完全不同的书名相比美，那就是《时间实验》一书。

这本书有另一种美，对我们来说，“一千”几乎就是“无限”的同义词。我认为美就美在其中，一千夜，就是无穷无尽的夜晚，数不清的夜晚，一千零一夜，就是无穷之后再加上一。让我们看一下英文的一种奇怪的表达方式：有时候，英文把“永远”（forever）说成“永远之后加一天”（forever and day）。在“永远”之后加了一天，这使人想起了海涅对一位女士说的话：“我爱你，永远直至后来。”

“永远”的观念天生与《一千零一夜》有缘。

1704年，出版了这本书的第一个欧洲译本，即法国东方学家安东尼·加兰德的六卷本中的第一卷。随着浪漫主义思潮的扩大，东方完全进入欧洲的意识。我只需提及两个人的名字就够了，两个了不起的名字，其一是拜伦[1]，他本人的形象比他的著作更为高大。另一位是雨果，他在各个方面都是出众的。后来又有了一些新的译著，从而又有了介绍东方的新书，即1890年之后由吉卜林[2]所写的书，他说过：“要是你听到过东方的呼唤，你就不会再听到任何别的事情。”

我们再回到第一次翻译《一千零一夜》的话题，这对于欧洲各国文学来说是头等重要的大事。1704年的法国，是个伟大世纪的时代。这时期的法国文学由布瓦洛[3]开创，他死于1711年，他认为他的全部修辞已经受到出色的东方影响的威胁。

---

① 拜伦（1788—1824），英国诗人，著有《唐璜》，《东方叙事诗》等。

② 吉卜林（1865—1936），英国小说家，诗人。出生于印度，故对东方有所了解。著有《丛林故事》等。

③ 布瓦洛（1636—1711），法国诗人，文学理论家。

让我们再来回想一下布瓦洛充满清规戒律的修辞，回想一下那种对理性的迷信。费奈隆[①]说了一句很妙的话：“在精神活动中，理性是最不常用的。”可是布瓦洛却想把诗歌建立在理性的基础上。

我们现在谈话用的是拉丁语系中一种十分出色的语言，叫卡斯蒂亚语[②]，这件事本身也意味着对过去的缅怀，那曾是一个东西方友好交往同时又是兵戈相见的年代。因为有了想到达印度的愿望，美洲才被发现。我们把其克特苏马、阿达瓦尔帕、卡特里埃尔的人们称为印第安人，错就错在这里，因为西班牙人以为到了印度。我这个小小的报告会，也是东西方对话的一部分。

至于“西方”一词，我们是知道它的来处的，但这并不重要。西方文化，从它并非完全是西方的这个含义上讲，是不纯粹的。有两个国家对于我们的文化是至关重要的。它们是希腊（罗马是古希腊文化的扩展）与以色列——这是一个东方国家。这两者结合在一起，就成了我们所谓的西方文化。谈到东方文化的体现，自然应当想到《圣经》。事情是相互作用的，因为西方也影响着东方。一位法国作家写了一本题为《中国人发现了欧洲》的书，这是事实，确实也曾发生过。

东方是太阳升起的地方。我想起，德国人用一个很美的词形容东方：Morgenland，意即“黎明的土地”。在形容西方时用abenland，即“黄昏的土地”。诸位一定记得施本格勒那本意为“黄昏之地思想的衰落”的书，或译得通俗一些：《西方的没落》。我觉得我们不能弃而不用“东方”一词，因为有个奇妙的巧合，词中包含了“黄金”的意思。在“东方”一词中，我们感到“黄金”一词的存在。因为黎明之后，我们就看

① 费奈隆（1651—1715），法国作家，教育家。

② 即西班牙语。

到一个黄金般的天穹。我再次引用但丁的华美诗句："东方蓝宝石的美丽色彩"①。"东方"这个词含有两层意思：来自东方的东方蓝宝石；黄金般的黎明，炼狱中那黄金般的第一个黎明。

什么是"东方"？倘然我们从地理概念上给它下定义，我们将会发现一种奇怪的现象，因为东方的一部分就是西方，或者对希腊人和罗马人而言，这一部分曾经就是西方，因为人们以为北非就是东方。当然，埃及属于东方，以色列一带，小亚细亚，巴克特里亚纳，波斯、印度，以及分布在更远地域的、相互之间很少有共同之处的国家都属东方。这样，诸如鞑靼海峡，中国、日本等等，对我们来说都是东方。当我们说"东方"时，我认为一般是指伊斯兰世界，扩大一点是印度北部的东方。

对我们来说，这是东方的第一个含义，这是《一千零一夜》所创下的业绩。我们大家体验到的作为东方的某些东西，我在以色列并没有感觉到，而在格林纳达及科尔多瓦倒是能感觉得到。我感到东方存在着，但是我又不知道是否可以分得清楚，我也不知道是否值得说清楚这种我们大家都深切感受到的东西。东方一词的内在意思应归功于《一千零一夜》这本书。我们首先想到的就是这一点，然后我们才能够想到马可·波罗，想到普雷斯特·约翰②的神话传说，想到水中有着金色的鱼儿的沙河，但首先我们想到的是伊斯兰世界。

让我们首先看看这本书的历史，然后再谈它的译本。这本书的出处不得而知，或许我们可以先想一想被误称为哥特式的那些教堂。这些教堂是人们一代一代建成的，但却有本质的差异，建造教堂的工匠们明白地知道他们做的事。相反，《一千

① 原文为意大利文。

② 普雷斯特·约翰，教士国王，中世纪的神话人物，指阿比亚尼亚王或鞑靼王。

零一夜》的出现却很神秘。这是成千名作者的著作，但其中没有任何一位曾以为他自己是在写一本名著，一本文学宝库中最卓越的书之一，一本在西方比在东方更加受到赞赏的书之一。人们是这样对我说的。

《一千零一夜》的两位最有名气的英国译者莱恩①和伯顿②曾以敬佩的语气提到过东方学家普格斯托男爵记录过一件有趣的事，谈到他称之为Confabulatores nocturni 的夜间讲故事人，这些人的职业就是在晚上讲故事。他说，一本波斯古书中说，马其顿国王亚历山大是第一位叫人讲故事和召集这些人讲故事的人，以便驱散他的失眠症。这类故事可能是寓言，我猜想，这些故事的魅力不在于它们的喻意。使伊索或寓言家们着迷的倒是如何想象出有着喜剧和悲剧经历的拟人化了的小动物，喻意写在寓言的末尾，重要的是诸如狼和山羊对话，或者公牛和驴，或狮子和夜莺交谈之类的事。

我们说到马其顿国王亚历山大听一些不知名的夜晚说书人讲故事，这些人的职业就是讲故事，这种情况持续了一段很长的时间。莱恩在他的《当今埃及人的举止和习俗》一书中说，大约在1850年，开罗的讲故事人是很多的，大约有50名，他们常常讲《一千零一夜》这本书中的故事。

故事有好多好多。据伯顿及备受赞扬的西班牙文版的译者康西诺斯·阿生斯说，形成故事核心的许多印度故事传到了波斯，在那里被改编，进一步充实起来，被阿拉伯化，最后传到了埃及。这是15世纪末叶的事。15世纪末，编成了第一集，而这个集子出自另一个集子，好象是波斯的集子，叫作《一千则故事》。

① 莱恩（1801--1876），英国东方学家。

② 伯顿（1821--1890），英国探险家，东方学家。

为什么先是一千而后又变成一千零一呢？我认为有两个原因。一是迷信（宗教迷信在这种情况下是重要的），迷信上说双数是不吉利的征兆，于是就寻找一个单数，很简单地加上一个“一”。若写九百九十九夜，我们一定会觉得缺一夜，相反，加上“一”，不仅使我们有一种无穷无尽的感觉，而且还有多一夜的饶头。这集子被法国东方学者加朗读后即翻译过去。让我们看看，东方在这本书中是如何存在并以什么方式存在的？它存在，首先是因为一开始读这本书的时候，就感到自己处于遥远的国度。

众所周知，年代学、历史都是存在的，但首先是西方的研究。没有波斯文学史，没有印度斯坦哲学史，也没有中国的中国文学史，因为人们对事件的连续性并不感兴趣，人们认为文学与诗歌是永恒的进程。我认为，这基本上是对的。比方，《一千零一夜》这个书名（或者就依伯顿所译：《一千夜又一夜》），如果是今天上午想出来的，那就很美；可是现在起了这个书名，那是多美的书名。我们说美不光是指漂亮，（卢戈内斯的《花园的黎明》就很漂亮），而是说它给人一种想读读这本书的欲望。

人们愿意沉醉于《一千零一夜》之中，他知道醉心于这本书就会忘掉他自己那可怜的人的命运。人们可以进入由一些典型的形象及个人组成的世界。

《一千零一夜》这本书的书名包含着极重要的东西，即让人联想到这是一本永远不会完结的书。实际上也确实如此。阿拉伯人说谁也无法将《一千零一夜》读到底，不是因为感到厌倦，而是感到这本书没有尽头。

我家中有伯顿译的16卷本，我知道我从未读完它们，但我也知道夜晚一个接着一个地等待着我。我明白我的生活可以是不幸的，然而那里有我的16册书，东方的《一千零一夜》永恒

地存在着。

那么，不谈真实的东方，如何给不存在的东方下定义？我认为，东方与西方的概念是一个笼统的概念。没有任何个人感到自己是东方人。一个人可以认为自己是波斯人、印度人，马来人等，但他不会感到自己是东方人。同样，谁也不会感到自己是拉丁美洲人，我们感到自己是阿根廷人、智利人、东部人（乌拉圭人）。这笼统的概念是没有的，这无所谓。但它的基础是什么？首先，是由于这是个两极化了的世界，人们有的不幸之至，有的幸福极了；有的富裕，有的非常贫穷。这又是一个各自为王的世界，各人无需向别人解释其所做所为，或者说，就如天神们一样，人们不负任何责任。

此外，是关于宝藏的想法，这是谁都可以去发掘的。还有是关于魔术的概念，这是很重要的。何为魔术？魔术是各种巧合和设想。设想除了我们熟知的偶然关系之外，还有别的偶然关系。这些关系的发生可能是因为一些意外事故：一只戒指，一盏灯等。我们拭擦一只戒指或一盏灯，于是出现了精灵，这一精灵既受到束缚同时又能力无比，可以聚合我们的意志。魔术可以发生在任何时刻。

让我们回忆一下渔夫和精灵的故事：农夫有4个儿子，每天上午他都到某个海边去撒网。这里说某个海边就是一个有魔力的词，它使我们处于一种不确实的地理环境之中：渔夫不是去那个海边而是去某一海边去撒网。一天上午，他撒了三网，打上一条死驴，一些破碎的盆盆罐罐，总之，网上的都是一些废物。于是他又撒下了第四网（他每撒一次网就朗诵一首诗），这一网很重要，他企望满网都是鱼，但拉上来的却是一个黄色的铜罐，上面刻有所罗门的印①，他打开铜罐，一缕青烟袅袅

① 所罗门：古以色列国王（约前972—前933），传说他有一颗刻着神符的印，可以用来对天上地下的鬼神发号施令。

飘出，他想把铜罐卖给金属玩物商，可是那股青烟却徐徐升上天空，并逐步凝聚，最后变成为一个小精灵。

这些小精灵是什么东西？它们创造于亚当之前，比亚当早，比人小。但可以变得很大，穆斯林们认为，他们无处不存在，但却是看不见摸不着的。

那精灵说："但愿上帝与他的圣徒所罗门保佑你。"渔夫问道：你为什么提到所罗门？他早死了，现在他的圣徒是穆罕默德①。他又问他为什么藏在铜罐之中，精灵回答说，他曾反对过所罗门，后来所罗门将他关进罐子，打上印封，然后将他抛进海里。在海底已过了四百年，精灵曾发誓，谁能把他解救出来，就送给他世上所有的黄金。但是没有任何人能救他。他于是又发誓说，谁救了他，就教谁学鸟儿歌唱。一个又一个世纪过去了，他许下的诺言越来越多，最后他竟发誓，他要赐死亡于救他的那个人。"现在我要实现我的诺言了，哦！我的恩人，你快快准备死吧！"愤怒使精灵奇怪地有了人的禀性，也许还使他变得可爱起来。

渔夫感到害怕，他装作不相信精灵的故事，说：你讲的话不是真的。你大得足以顶天立地，怎么可能被装进这个小小的铜罐中？"精灵答道："你这缺少信念的人，你这就可以看到。"于是他摇身一变，缩小了，钻进了铜罐。渔夫当即盖住了铜罐，用话吓他。

这个故事后来继续下去，到了某个时候，主人翁已不是渔夫，而是一名国王。后来又说是内格拉斯岛的国王。到了后来，一切都混合在一处。这种情况在《一千零一夜》中较为典型。我们可以联想那一个套着一个的中国球或俄国布娃娃。我们在《堂·吉诃德》中可以找到类似的东西，但没有达到《一

① 穆罕默德（约570—632），伊斯兰教创始人。

千零一夜》那种渥度。另外，《一千零一夜》中，一切都处于你们所知道的范围广泛的中心故事中，这就是苏丹的故事。苏丹受了妻子的骗，为了避免再次受骗，他决定每天晚上结一次婚，第二天上午就把新娘杀掉，直到山鲁佐德[1]决定拯救别的女人，用总是讲不完的故事阻止他这么做，经过了一千零一夜，苏丹的妻子终于给他生了个儿子。

故事之中套着故事，可以产生奇效，几乎无穷无尽，让人眼花缭乱，后来的作家们也模仿着去做，如卡洛尔[2]的《艾丽丝漫游奇境记》及小说《席尔维亚和勃鲁诺》，书中讲了许多梦，梦中又繁衍出许多梦。

梦也是《一千零一夜》喜好的题材之一，其中有两个人的梦的故事很使人惊叹：开罗的一个人梦见某人的声音令他去波斯的伊斯法汗城，城里有个宝物等他去取。他实现了这次艰险的长途旅行，到达伊斯法汗城之后已经精疲力竭，于是便躺倒在一个清真寺里休息，不料他落进了贼窝。他连同这群贼一起被抓了起来，法官问他到这个城里来的原因，这位埃及人就向他讲了事情的原委。法官张开大口笑了，说："你这个人怎么这么容易激动轻信。我曾三次梦见开罗的一所房子，里面有一处花园，花园中有一太阳钟，然后是一眼泉水和一棵无花果树，泉水下面有一件宝，但我从未丝毫相信过。我不想在伊斯法汗再见到你，拿着这块钱币回家吧！"埃及人于是就回到了开罗，他认出了法官梦中的那所房子就是他自己的家，于是在泉眼下面挖出了宝物。

在《一千零一夜》这本书中也有西方的影子，我们可以找

---

① 山鲁佐德，《一千零一夜》中古阿拉伯国宰相的女儿，为了拯救其他女子，自愿嫁给国王。

② 卡洛尔（1832—1898），英国作家。

到尤利西斯[1]的冒险故事。只是尤利西斯在这本书中变成了水手辛巴达[2]。有时候，那些冒险是完全一样的（如波吕斐摩斯[3]），一代代的人共同建成了《一千零一夜》这座大厦，这些人为我们做了好事，因为给我留下这本其养份可以取之不竭的书。这本书可以繁衍出许多新的书来。我这样说是因为加朗的第一本书相当朴实无华，也许最受人喜爱。它无需读者费任何脑筋。正如伯顿所言，没有这第一个译本，后来的译本是无法完成的。

加朗于1704年出版了他书稿的第一卷，引起了一场轰动，同时也使路易十五的理性的法国着了迷。在涉及到浪漫主义思潮时，人们考虑的是很晚的时候。我们则可以说，浪漫主义思潮始于有人在诺曼底或巴黎读了《一千零一夜》之后，逐步脱离了布瓦洛规定的范围[4]，然后进入浪漫主义自由的世界。

以后，又发生了一些别的事：由勒萨日[5]发现的法国流浪汉小说，大约在1750年由珀西[6]出版的苏格兰和英国的叙事歌谣。接近1798年时，在英国由柯勒律治开始了浪漫主义流派。他写了梦见马可·波罗的保护者忽必烈汗。我们因此可以看到世界的奇妙和事物的相互交融在一起。

后来出现了别的译本，莱恩的译本还有一个关于穆斯林习俗的附录。伯顿的具有人类学性质的淫秽译本用一种14世纪的奇特英语写成，文字里充斥着古语新词，倒也不是没有一点

---

① 尤利西斯即希腊神话中的英雄奥德修斯。

② 辛巴达：《一千零一夜》中《辛巴达航海旅行的故事》中的主人公。

③ 波吕斐摩斯是希腊神话中的独眼巨神，他以人肉为食。奥德修斯等人在海上漂流，一日上岸误入他所住的洞穴，一部份人被他吞掉。奥德修斯将其灌醉弄瞎，才得以逃脱。此处指《一千零一夜》中航海家辛巴达的冒险故事与此相同。

④ 布瓦洛把理性看作为文学创作和评论的基本原则。

⑤ 勒萨日（1668—1747），法国小说家。

⑥ 珀西（1729—1811），英国诗人。

美，但有时却很难懂。然后又出现了马尔德鲁斯博士的自由放荡的译本。李特曼的德文译本很忠实于原文，但却丝毫没有文学的味道。好在现在有了我的老师拉法埃尔·坎西诺斯一阿生斯的西班牙文译本，墨西哥出版，也许这是所有译本中最优秀的，也附有注解。

《一千零一夜》中有一则最著名的故事在原先的译本中都没有。这就是《阿拉提诺和奇妙的灯》，出现在加朗的译本中。但伯顿在阿拉伯文或波斯文原版中不曾找到。有人曾认为加朗自己伪造了这个故事。我认为“伪造”这个词用得不公，是个不好的词。加朗与那些夜间说书人一样，有权自己编造一个故事。我们为什么不可以设想：他翻译了这么多故事之后，自己想编造一则，于是就编了一则。

事情并没有在加朗的故事上结束。德·昆西在他的自传中说，对他来说，《一千零一夜》中有一个比别的故事更好的故事，大大超过别的故事，这就是阿拉提诺的故事，讲的是玛格里布的巫师去中国，因为他知道唯一能发现神灯的人就在那里。加朗告诉我们，这个巫师是位占星学家，星相向他启示他应当去中国找这个青年人。但德·昆西有创造的天才，他编了个完全不同的故事。他说，那位巫师把耳朵贴在地上，听到了无数的脚步声，从中他辨认出那个事先已注定可去发现神灯的青年。德·昆西说这使他觉得世界天生就有信息沟通，布满了魔幻般的镜子，小事物之中包孕着大事物的信息。玛格里布的巫师让耳朵贴着地，解开了阿拉提诺的脚步的秘密。这种说法，任何别的书中都没有讲到过。是梦幻或记忆使德·昆西编出这段故事来。《一千零一夜》没有死亡，《一千零一夜》无休止的时间还在继续。18世纪初此书被翻译过来，18世纪末或19世纪初，德·昆西的书就不一样。“夜晚”还有别的译者，每位译者都译出了不同的版本。我们甚至于可以说，有许许多

多都叫《一千零一夜》的书，法文的有两本，各由加朗和马尔特鲁斯写成。英文的三本，由伯顿、莱恩和潘恩写成。德文的三本，由海涅、李特曼和魏尔写成。西班牙文的一本，由坎西诺斯—阿生斯写成。每一本书都不一样，因为《一千零一夜》还在发展，或者说，还在再创造。在尊敬的斯蒂文森以及他的令人钦佩的《新一千零一夜》中① 又重新用了乔装打扮过的王子这样的题材，王子由他的大臣陪同走遍了那个城市，历尽艰辛险阻。但斯蒂文森编造了一个波希米亚的弗洛利赛尔王子和他的侍从吉拉尔迪纳上校。他们历险的城市是伦敦。但不是现实的伦敦，也不是现实中的巴格达，而是酷似《一千零一夜》中的巴格达。

我们还得感谢另一位作者的书，就是切斯特登，他是斯蒂文森的继承者。要是他未曾读过斯蒂文森的书，那么就不可能存在布朗神父及那位朱维斯所历险的神奇的伦敦。而斯蒂文森如果不曾读过《一千零一夜》，就不会写出他的《新一千零一夜》。《一千零一夜》不是一本已经死亡的书，这是一本不必读过它就知道它是十分博大的书。因为它原来就是我们记忆的一部分，也是我们今天晚上的一部分。

---

① 《新一千零一夜》，一译《新天方夜谭》。

谈　诗

女士们，先生们：

爱尔兰泛神论者埃里金纳[①]曾经说过，《圣经》中包含了无穷无尽的内容，可以与色彩斑斓的孔雀羽毛相比美。几百年之后，一位西班牙神秘哲学家说，上帝为每一个以色列人写了《圣经》，因此，有多少《圣经》的读者，就有多少部《圣经》。如果我们认为，上帝既是《圣经》的主人，又是《圣经》的每位读者命运的主人，那么，他这种说法是可以接受的。我们可以认为，这两种见解——埃里金纳的关于色彩斑斓的孔雀羽毛的见解和西班牙泛神论者的关于有多少读者就有多少种《圣经》的见解，第一种是凯尔特人[②]想象力的一个见证，而后一种见解则是东方人的想象力的见证。可是我得冒昧地说，这两种见解都是对的，不光对《圣经》而言是对的，而且对任何值得一读的书来说也是对的。

爱默生说过，藏书室是一处有着许多迷睡的灵魂的神奇陈列室，当我们呼叫它们时，这些灵魂就苏醒过来。要是我们不把书打开，那么这本书只不过是一个现实存在的几何形体。一件与其他东西相同的东西。当我们打开书本，当一本书遇上它的读者时，就出现了美的事物。还可补充一句：甚至于同一本书对同一读者来说，意义也发生了变化，因为我们是在不断地

① 埃里金纳（约810—877），欧洲中世纪经院哲学家。

② 凯尔特人，古代西欧的一个民族。

变化着，因为我们就是赫拉克利特①所说的河流（我们又回到了我偏爱的这句引语）。他曾说，昨天的人已不是今天的人，今天的人也不同于明天的人。我们无时无刻不在变化着，可以肯定，我们每读一遍某本书，每回忆一遍这次重读，都会有新意。书本就是赫拉克利特所说的那条不断改变着的河流。

这又使我们回想起柯罗齐的理论。我说不清他的理论是否最为深刻，但我认为它是害处最小的。那就是“文学就是表达”的思想。而这又使我忆起了柯罗齐的另一种常常被人遗忘了的理论：倘然文学就是表达，而文学是由词语写成的，那么语言也是一种美的表现。我们要接受这一点是颇为困难的，即语言是一种美的事物的观点。几乎没有任何人信奉柯罗齐的观点，但却所有的人都在不断地使用这个观点。

我们说，西班牙语是一种响亮的语言，英语是一种发音多变的语言，拉丁语具有其特别的端庄，所有后来的语言都从它之中吸取了养料。我们依照美学的观点将语言分成等级。人们以为语言与现实是相一致的，以为它忠实地表达我们所谓的现实这个神秘的东西。但事实上，语言是别的东西。

让我们来想想一个黄颜色的物体，它闪闪发亮，变化多端。有时悬挂在天空，圆圆的；有时却像一只弓；有时大，有时小。某人——我们永远无法知道这个人的名字——我们的祖先，我们共同的祖先，给这个东西起了个名字叫作“月亮”，不同的语言叫法不一样，但各有各的美。我个人认为，希腊语把它叫作selene 太复杂了一点，英语 moon 念起来从容不迫，声音拖得长长的，这个音真有点像月亮，因为它也是圆圆的，开头的字母和结束的字母几乎发一样的音。至于我们自己的从拉丁文继承下来的美妙绝伦的“月亮”一词，与意大利语是同

① 古希腊哲学家赫拉克利特认为，一切皆流，一切皆变，“人不能两次涉进同一条河流”。参阅“由隐喻到小说”一文的注解。

一个字，由两个音节、两部分构成，这也许多了一些。葡萄牙文把月亮叫作Lua，这似乎又不够美，法语称它为Lune，还有点神秘色彩。

既然我们讲西班牙语，那么我们就选择“月亮”一词。我们设想，某人有一次发明了Luna（“月亮”）这个词。无疑，第一次发明这个字一定大不一样，我们为什么不谈谈把“月亮”发成这个音或那个音的第一个人呢？

我曾经不止一次地使用过一个比喻（请原谅我如此单调乏味，不过我的脑子是一个七十多岁的人的老脑子了），这个波斯比喻说月亮是时间的镜子，在“时间的镜子”这个短语中，包含了月亮的易碎性和时间的永恒性。包含了这个半透明的、几乎什么也不是的“月亮”的矛盾性，然而却可以用永恒去测量它。

德文中月亮一词是阳性的，因此尼采就可以说“月亮是瞪着嫉妒的眼神看着地球的修士”，或者是一只踩着星星壁毯的公猫。语法中的性也影响着诗歌。说“月亮”或“时间的镜子”都很美，只是第二种说法属次等，因为“时间的镜子”由两部分组成，而“月亮”也许更有效地把这个词的“月亮”这一概念给了我们，每一个字都是富有诗意的创举。

有人以为散文比诗歌更接近现实，我认为这种看法是错的。短篇小说家奥拉西奥·基罗加①有一种观点。他说如果冷风从河边吹来，就应当明明白白地写“冷风从河边吹来”。如果基罗加真的说了这句话，那么他似乎是忘了，这个句子的结构就如从河边吹来的冷风那样，离现实很远。我们感觉到了什么？我们感觉到空气在流动，于是就把它叫作“风”。我们又感到这风从某个方向吹过来，从河岸边吹来。而我们可以用这

① 奥拉西奥·基罗加（1878—1937），乌拉圭作家，诗人。

一切组成如贡戈拉的诗句或如乔伊斯的警句那样的复杂的东西。让我们再回到“冷风从河边吹来”这句话上来，我们有了主语“风”，动词“吹”，还有一种现实景况“河岸边”。这一切离现实很远，现实要简单得多。基罗加所选择的这个表面上是散文式的，而且着意写成散文式的通俗的句子，实际上是一个复杂的句子结构。

我们再来看卡尔杜奇①的著名诗句：“田野的绿色宁静”。我们可能认为这诗句有错，卡尔杜奇改变了形容词的词序，应当写成“绿色田野的宁静”。卡尔杜奇聪明地做了修辞方面的改变，而将句子说成“田野的绿色宁静”。让我们来谈谈对现实的感觉，我们的感觉是什么？在同一时间内，我们感觉到了几样东西（“东西”这个词也许太具体了）：我们感到田野的存在，那广袤的田野的存在。我们又感到了绿的颜色和一片宁静。存在这么一个字用来形容“静”，这就是一种美的创造。因为“静”字过去是用来形容人的。一个人很文静，或者田野很宁静。用“静”字形容没有嘈杂声的田野，这就是一种美的实践。在卡尔杜奇那个时代，是一种勇敢的举动。卡尔杜奇在说“田野的绿色宁静”时，他是在说出一种离眼前的现实既逼近又遥远的事物，犹如说“绿色田野的宁静”。

我们还可以举一个词序倒置的有名例子，即维吉尔的那无法被人超越的诗句：“Ibant oscuri sola sub nocte per umbra”，即“他们的黑影在孤寂的夜色下在黑暗中走去”。我们暂且搁下“per umbra”②这个用来使诗句臻于完美的短语，而拿“他们（埃涅阿斯和西维拉）的黑影在孤寂的夜色下走去”为例。（“孤寂”一词由于置于 sub ③一字之前，在拉丁语中

---

① 卡尔杜奇（1835—1907），意大利诗人，文艺批评家。

② per umbra，拉丁语“在暗影下”之意。

③ sub，拉丁文中“在……之下”的意思。

显得更为有力。）我们可以认为句子的词序变了，因为一般应说成“他们孤寂地在黑暗的夜色下走去”。尽管如此，让我们试着重新塑造这个形象，让我们脑中有着埃涅阿斯和西维拉，我们就会看到，说“他们的黑影在孤寂的夜色下走去”与说“他们孤寂地在黑暗的夜色下走去”一样接近我们脑中的形象。

语言是美的创造，我认为这是无需置疑的。当我们学习一种语言时，当我们不得不从近处观察词语时，我们能体会到它是美还是不美，这就是一种佐证。我们在学习一种语言时，犹如拿放大镜去观察每个词，考虑着，认为这个词丑，那个词美，这个词太乏味。在使用母语时不发生这种情况，母语中的词似乎不孤立于思维之外。

柯罗齐说，如果诗句是一种表达形式，如果组成诗句的每一部分，每个词，其本身都富有表达能力，那么诗自然也是一种表达方式。你们一定会说，这一点平平常常，谁都知道。但我不知道我们是否懂得，我认为，我们之所以认为自己知道，是因为这是事实。实际情况是，诗不等于就是藏书室中的书，也不是爱默生的神奇图书室里的书。

读者在遇到书，发现书时，就有了诗。当诗人构思他的作品，发现或创作他的作品的时刻，也有一种美的体验。大家都知道，拉丁文中，“发明”与“发现”是同义词。说“发明”、“发现”就是“联想”，一切与柏拉图的理论相一致。弗朗西斯·培根说，如果学习是联想，“无知”就是知道忘却的意思。这就是一切，所缺的就是证实。

当我要写点什么东西时，我的感觉是，这些东西事先就存在着。我从一般观念开始，大致上知道开头与结尾，逐步发现中间的各个部分。但我并没有感到我要去发明这些部分，不觉得它们由我主观臆断。事物本身存在着。虽然这样，但却是隐

藏着，作为诗人，我的任务就是去发现它们。

布拉德莱[1]说，诗的效用之一应当是给我们留下印象，不是发现什么新意，而是追忆遗忘的事物。当我们在读一首好诗时，我们会想，我们自己也曾经应当可以写出一样的诗，这首诗原先就存在于我们的脑际。这使我们联想起柏拉图给诗下的定义：诗是轻柔、明快且神圣的东西。作为定义似乎不很妥当，因为轻柔、明快并且神圣的东西可以是音乐（除非诗也是音乐的一种形式）。柏拉图所做的大大超过了给诗下定义：他给了我们一个诗的示范。我们现在可以达到这么一种认识：诗是美的体验。这一点共识犹如诗歌教学中的一场革命。

我曾经在布宜诺斯艾利斯大学哲学文学系当过英国文学教师，曾经试图尽可能地舍弃文学史。当我的学生们要我给他们开列参考书目时，我常常对他们这样说："书目并不重要，归根结底，莎士比亚不知道任何莎士比亚书目。"约翰逊[2]事先不曾读过那些写他的书。"为什么你们不直接去读原著。如果这些书让你们喜欢，那很好。要是不喜欢，就丢下不读。因为被迫读书是一种荒唐可笑的念头。这与说被迫的幸福是一样的道理。我认为诗是可以感觉得到的东西。要是你们感觉不到诗意，没有美的感受，要是一个故事没有引发你们去了解后来所发生的事件的愿望，那么，这说明作者不是为你们而写的，请你们把它弃之一旁。文学是十分丰富多彩的，它会奉献给你们某个值得你们注目的作者，要是今天这位作者不值得你们去注意，那就明天再去读他的书。"

我就是这样教文学的，把注意力放在美的事物本身，不必加什么定义。这种美的事物显而易见，就在我们的眼前，但又

---

① 此处可能指安德鲁·塞西尔·布拉德莱（1851—1935），英国教育家，文学批评家。

② 此处可能指塞缪尔·约翰逊（1709—1784），英国文学家，文学批评家。

是像爱情、水果的味道或水那样难以下定义。诗给我们的感觉，仿佛是女人、高山、海湾所给予我们的感觉。如果我们能那么贴近地感觉到它，何必用别的字眼将它冲淡呢？毫无疑问，这将比我们的感觉微弱得多。

有的人对诗歌没有多少感受，他们一般从事诗歌教学。我以为我对诗有感受，但没有教过诗。我没有让我的学生们去爱这本或那本书，但我教我的学生们去热爱文学，要从文学中找到某种幸福。我几乎没有抽象思维的能力，你们一定已经注意到了，我不断地引证和追忆。我们可以例举两段西班牙文诗来研究研究，这比抽象地议论这种令人厌倦的偷懒方式要好得多。

我选两段很熟悉的诗，因为我曾经说过我的记忆力不好，我情愿选现成的，已经存在于你们诸位脑海里的诗。让我们研究研究克维多那首有名的十四行诗，是为了纪念奥苏纳公爵堂彼德罗·德耶斯·希隆而写的①。我先慢慢地读一遍，然后我们一行一行地探讨。

伟大的奥苏纳立下丰功伟绩，
但他却被祖国抛弃。
西班牙赐予他监狱、死亡，
命运之神被锁进了牢房。

他人的国度为他哭泣，
嫉恨的泪水犹如泉涌。
弗兰德雷斯的原野是他的坟茔，
血红的月亮是他的墓志铭，

① 堂彼德罗·德耶斯·希隆（1579—1624），西班牙奥苏纳公爵，曾封西西里总督（1610），其时克维多与其相处，后又任那不勒斯总督，因策划独立受贬，被囚于阿尔梅达城堡至死。

葬仪中帕尔特诺佩点燃了维苏威，
特林纳克利亚烧着了蒙甘维罗，
军人的眼泪汇成了暴发的山洪。

战神赐予他天国中最好的位置，
马斯河、莱因河、达霍河及多瑙河，
为他的痛苦而悲伤地哭诉。

我的第一个印象是，这是一段法庭辩护词。诗人的目的是为了纪念奥苏纳公爵，据诗人本人在另一首诗中说，“他死于狱中，在囚禁中死去。”

诗人说公爵为西班牙作过了不起的军事工作，但西班牙却用牢狱回报他。这理由是不能成立的，因为没有任何理由可以说明英雄不犯错误，或英雄可以不受惩罚。然而他却写道：

伟大的奥苏纳立下丰功伟绩，
但他却被祖国抛弃，
西班牙赐予他监狱、死亡，
命运之神被锁进了牢房。

这是蛊惑人的说法。当然，我并不想对这长诗乱加褒贬，我试图加以分析。

他人的国度为他哭泣，
嫉恨的泪水犹如泉涌。

这两行诗没有明显的诗的韵味，是为了凑满十四行才写上去的，同时也是由于韵脚的需要。克维多使用的是必须有四处韵脚的意大利十四行诗的格律形式，莎士比亚用的是比较容易

的伊莎贝尔十四行诗的格律形式，只需两个韵脚。克维多接着又写道：

弗兰德雷斯的原野是他的坟茔，
血红的月亮是他的墓志铭。

这两行是诗的精髓，其丰富的内容体现在含意的多义上。我还记得对这两行诗的各种不同解释。“弗兰德雷斯的原野是他的坟茔”，是什么意思？我们可以联想到弗兰德雷斯的原野，也可联想公爵进行过的战役①。“血红的月亮是他的墓志铭”，这是西班牙语中最值得记忆的诗句，含意是什么？我们会联想到圣经启示录中提到的那血淋淋的月亮，也可想象战场上空的血红月光。克维多还有一首为奥苏纳公爵写的十四行诗，他写道“特拉西亚的月亮，涂上血迹斑斑的暗影，这是他征战的记号。”这里克维多可能想到了土耳其的国旗，血迹斑斑的月亮就是红色的半月。我想我们大家都同意不舍弃其中的任何意思。我们不要硬说克维多一定是指征战的日日夜夜，指公爵操劳，指弗兰德雷斯的原野，指战场上空的血迹斑斑的月亮或指土耳其国旗。克维多心中装着各种含意，这两行诗美就美在它们所具有的不同含义。

然后是他诗中的下面两行：

葬仪中帕尔特诺佩点燃了维苏威，
特林纳克利亚烧着了蒙甘维罗。

也就是说，那不勒斯点燃了维苏威火山，西西里燃着了埃

① 原诗中用的西班牙文词campañas，兼有原野和战役二个含义。

特纳火山①，但他在诗中用了这些古老的名字，这是多么奇特。这些名字似乎使一切都与那时如此闻名的名字远离了。然后：

军人们的眼泪汇成了暴发的山洪。

这一行诗又一次证明了诗与理性二者之间的不同，士兵们的眼泪汇成暴发的山洪，这种说法，在理性上显然是荒唐的，但在诗句中并不荒唐，诗歌有其本身的规律。“军人的眼泪”中军人一词特别使人吃惊，“军人作为形容词修饰眼泪”，令人惊讶！下一行：

战神赐予他天国中最好的位置。

我们无法说它在逻辑上是合理的，认为战神将奥苏纳公爵与凯撒合葬一处是毫无道理的。这个句子采取倒置的形式得以存在。诗歌比它本身的含义更为深广，这是诗歌的试金石。

马斯河，莱因河，达霍河及多瑙河
为他的痛苦而悲伤地哭诉。

我认为这首多年来一直打动我的诗，实际上并不真实。克维多的思绪，被一位受战争的地理环境和名川大河哭诉的英雄所左右，这使我们感到虚假。如果依照实际情况去说，比如像华兹华斯②那样去写，就会真实得多。他在那首攻击道格拉斯砍伐森林的十四行诗的最后说，道格拉斯毁坏森林是种恶行，

① 帕尔特诺佩是那不勒斯的古称，特林纳克利亚是西西里的古称。

② 华兹华斯(1770—1850)英国诗人，著有长诗《序曲》，组诗《不朽颂》等。

说他对森林干了一件可怕的事，是毁了一大片高洁的树林，毁了“令人肃然起敬的树木的仁爱”。可是他又补充道：虽然我们为这些恶行而痛心，大自然却无动于衷，特威德河流水如故，草原绿茵常在，山丘黛色依旧。他感到写事实可以取得更好的效果。他说出了事实，我们为那么秀丽的树林被砍伐而痛心疾首，但大自然却不动声色，大自然（如果说确实存在一个名曰大自然的实体的话）知道，它可以使树木更新，河川常流。

当然，克维多这里指的是河川的灵气，也许，说奥苏纳公爵战斗过的河川对公爵之死无动于衷，这样的想法可能更富有诗意。但克维多想为一个人的死唱一首挽歌，写一首诗。人死意味着什么？据背林尼的看法，人死之后消失了一张面孔，以后不再出现。每人只有一张面孔。人一死，万事皆休，万念俱灰。什么对童年的追忆，人性的痕迹，全都化为乌有。克维多对此似乎毫无察觉。他的朋友奥苏纳公爵死于狱中，克维多冷若冰霜地写了这首诗，我们感到他骨子里的冷漠。他犹如写了一篇辩护词，指责国家对公爵判了刑。似乎他并不爱奥苏纳公爵，至少他并没有使我们爱公爵。尽管如此，这仍然是一首伟大的西班牙语十四行诗。

我们再来看看恩利克·班奇[①]的一首诗。要是说班奇是比克维多优秀的诗人，那是荒唐的，再说做这样的比较又有什么意义。

我们来分析一下班奇的这首十四行诗，看看妙在何处：

镜，殷勤而又忠诚，
似黑暗中一片皎洁明月，
将现实世界的外貌，

① 恩利克·班奇（1888生），阿根廷诗人。

在它反射的光环中呈现。
夜晚摇曳的灯光，
为它涂一层梦幻的烟雾、淡淡的伤悲。
花瓶里将谢的玫瑰，
将头颅在镜中低垂。
镜若使痛苦映衬成双，
定能将我心田的花园再现。
也许它在等待贵客：
紧贴着额头，
紧握着双手，
映现在它蓝色沉静的虚幻中，

这是一首奇妙的十四行诗，诗中的主角不是镜子，但有一位至终未点明的神秘主角。首先，它的题材就很富诗意：能够复制事物外观的镜子。

现实世界的外貌，
在它反射的光环中呈现……

让我们先提一下普罗提诺①。有人想给普罗提诺画像，他拒绝了，说："我本身是个影子，是天空中的那个模型的影子，何必为影子再制一个影子。"普罗提诺认为，艺术是什么？艺术只不过是第二层次的一种外表。若其人可卑，其影焉能可敬。班奇有这样的感受，他感到了镜子的虚幻性。

镜子确实是可怕的东西，我对镜子从来就感到恐惧。我认为爱伦·波②也有同感，他曾写过一篇文章，那是最不知名的

① 普罗提诺（约204—约270）古罗马哲学家。

② 爱伦·波（1809—1849）美国作家，文艺批评家。

一篇，是关于如何布置房间的。他提出条件，镜子必须置于人坐着照不到的地方，这说明他害怕照镜子。在他的《威廉·皮尔逊》这个故事描写中可以看到，在他的题为《南塔基特的阿瑟·戈登·皮姆的纪事》①的故事中也可看到。南方一部落的一个男人，第一次见到镜子时竟吓得晕死过去。

我们虽然已经习惯了照镜子，但这种视觉复制的现实确实有可怕之处。让我们再回到班奇的十四行诗。“殷勤”一词给了镜子人的特性，然而，我们却从未想到过镜子殷勤好客。镜子逆来顺受、和颜悦色地默默地承受一切：

镜，殷勤而又忠诚，
似黑暗中一片皎洁明月，
将现实世界的外貌，
在它反射的光环中呈现。

我们看到镜子的确明亮灿烂，而且仿佛如明月那样威严而又不可接近，又是那样神奇虚幻，“似黑暗中一片皎洁明月”。然后，

夜晚摇曳的灯光，
为它涂一层梦幻的烟雾、淡淡的伤悲。

摇曳不定的灯光使一切变得模糊不清。所有的东西都像黑暗中的镜子那样形象不清，这该是黄昏或夜晚的时光。又：

花瓶里将谢的玫瑰，

①原文为英文。

将头颅在镜中低垂。

为了不是虚幻一片，现在出现了一朵玫瑰一朵确切存在的玫瑰。

镜若使痛苦映衬成双，
定能将我心田的花园再现
也许它在等待贵客：
紧贴着额头，
紧握着双手，
映现在它蓝色沉静的虚幻中。

这里我们终于找到了十四行诗的主题，它不是镜子，而是爱情，是纯洁的爱情。并非是镜子在等待两人紧贴着额头和紧握着双手映衬在镜面中，而是诗人在等待着这种情景的出现。但某种羞怯的感觉促使他简洁地道出这一点，这是经过深思熟虑之后写的。因为一开始他就说出了镜子的殷勤和忠诚，诗的开头就不是一面普通的玻璃镜子或铜镜，这面镜子就是人，是殷勤忠贞的人。然后我们看到现实世界的外貌，这种外貌又最终与诗人融为一体，诗人才是想见到那位贵客的人，他就是爱情。

克维多的诗有一处实质的区别，在他的那两行诗中，我们感到强烈诗意的存在：

弗兰德雷斯的原野是他的坟茔，
血红的月亮是他的墓志铭。

我刚才谈到过语言，说到将一种语言与另一种语言做比较

是不合道理的。我认为有一个足以说明问题的理由。如果我们看一节西班牙语诗：

大海的浪尖上，
谁拥有命运的航船，
就是阿尔纳尔多斯伯爵，
拥有圣·胡安的清晨。

我不理会这命运的航船是否是一只船，也不管谁是阿尔纳尔多斯伯爵，我们认为，这几行诗只能用西班牙语去说。我不喜欢法文的发声，我是说，它不如其他拉丁语语种宏亮，我怎么可以说法文不好呢？它出了许多如雨果的诗那样令人钦佩的好诗：

宇宙之怪扭动它点缀着鳞片般星际的身躯①。

没有法文，何以有这样的诗，我怎么会非难法文？

至于英文，我认为它的缺点是丢弃了古英语中的开元音，然而这倒使莎士比亚有可能写成诸如And shake the yoke of inauspicious stars From this worldvere flesh 之类的诗。这一行诗可以译为“将不祥的星辰，从我们饱经世事的肉体上驱赶”，译得很糟。用西班牙语，就什么味都没有了，可是用英语去说却美不胜收。要是我可以任意选择语言的话，我就选择德语，（但不存在任何理由让我不去挑选所有的语言），它可以构成复合词（英语也可以，但比英语更甚），有开元音和令人佩服的音乐感。至于意大利文，我只要提一下《神曲》就够了。

各种语言都充溢着美，这是不足为怪的。我的西班牙籍犹

① 原文为法文。

太老师、伟大的诗人拉法埃尔·康西诺斯·阿生斯，遗赠给上帝一句颂词："哦，主呀！不要有这么多美吧！"勃朗宁说过："当我感到最最安稳之时，就会有事发生：或夕阳西下，或欧里庇德斯①诗歌朗诵会结束，我们又充满了失落感。"

美就在我们周围窥视着我们，要是我们有灵感，在每种语言中我们都可以感受得到。

我应当多研究些东方文学，我只是通过译文对东方文学做了些初步探讨。但我感到东方美的冲击，比如波斯人哈菲兹②的这行诗："我在空中翱翔，现在的我将变为一颗尘埃。"全部轮回学说都蕴含于这行诗中："现在的我将成为一粒尘埃。"我也将复生，在下个世纪，我将复生，成为诗人哈菲兹。这不多的几个字我是从英文中读到的，但波斯文不会有太大的区别，"现在的我将成为一颗尘埃"翻译起来十分容易。

我认为，历史地学习文学是一个错误。然而，对我们来说，包括我在内，也许别无他法。梅嫩德斯—佩拉约③，一位在我看来很好的诗人却是蹩脚的批评家，他编了一本书，题为《最优秀的西班牙文诗百首》，里面有一首叫作"我行我素，让他们笑去吧！"如果说这也是最优秀的西班牙文诗之一，那么我们要问，不是最优秀的诗又该是怎样？但在这本书中，我们可以看到刚才我们提到过的克维多的那首诗，阿诺尼莫·塞维亚诺的书信体诗，以及很多很多别的令人叹服的诗，不幸的是没有一首梅嫩德斯·佩拉约自己的诗，他把自己排除在诗集之外了。

美是无处不在的，也许存在于我们生命的每一时刻。我的

---

① 欧里庇德斯（约前486—约前406），古希腊三大悲剧诗人之一，著有《阿尔克提斯》、《美狄亚》、《希波吕托斯》等几十部。

② 哈菲兹（1300—1389），波斯诗人，著有《诗歌集》等。

③ 梅嫩德斯·佩拉约（1856—1912），西班牙文学批评家。

朋友罗依·巴塞洛缪，他曾在波斯小住几年，直接翻译了奥马尔·卡雅姆①的诗。他告诉我一件当时我曾经怀疑过的事：在东方，一般不历史地研究文学和哲学。这也使多伊森②和马克斯·缪勒③感到吃惊。他们没有对那些作者的年表给予重视。在那里，人们学习哲学史是一边讨论一边研究。一切都同时进行，简直可以说就如亚里士多德与柏格森④、柏拉图和休谟进行争论似的⑤。

我要用腓尼基海员的三句祷告词来结束我的讲话。过去——我们说的是公元1世纪那个时代，当船要倾复时，腓尼基人就念这种祷告词，其中的一句是：

迦太基之母，我将船桨归还。

“迦太基之母”就是提洛城，狄多⑥来自那里。然后“我将船桨归还”，此话有不寻常的典故：腓尼基人只能作为船夫才能活下去。生命将终时，要将船桨归还，要由别人去划船。

另一句更有诗意：

我睡，然后我重将船划。

人无法设想新的命运，于是就出现了时间轮回的想法。

最后一句十分动人，又不同于前两句，因为其中不含有宿

---

① 奥马尔·卡雅姆，波斯诗人。

② 多伊森（1845—1919），德国哲学家。

③ 马克斯·缪勒（1823—1900），原籍德国，语言学家，东方学家。

④ 柏格森（1859—1941），法国哲学家著有《物质与记忆》等，创立“直觉主义”。

⑤ 亚里士多德与柏格森，柏拉图和休谟，都是不同时代的哲学家，此处指不同哲学家思想超越时代的争论。

⑥ 狄多，希腊神话中迦太基女王和建国者，曾与特洛伊王埃涅阿斯相爱。

命的观念，一个行将死亡的人在绝望之中，他将受到可怕的神灵的判决：

天神啊，别将我当神审判，
我是一个
被大海粉身碎骨的人。

这两句话中，我们，或者说是我，立即就感到诗的存在，里面有美的东西，这是图书馆或参考书目中所没有的，也是手稿或书卷中所没有的。

我是从吉卜林的《人的行为举止》① 一书中读到这三句腓尼基海员的祷告词的。在一个关于圣·保罗的故事中。人们可能问：是真有其事还是大诗人吉卜林胡编出来的？当然，提这个问题使我感到难为情，进行这种挑选又有什么意义？让我们分析两种可能，问题的两个方面。

第一：是腓尼基海员的祷告。他们是从事海洋作业的人，只有在海上，生命才有价值。我们可以认为，祷告词从腓尼基语变成为希腊语，又从希腊语变成为拉丁语，然后又从拉丁语译为英语。吉卜林写了这句话。

第二：是大诗人吉卜林自己设想腓尼基人这样说的，他要么了解他们的生活，要么是与他们一样的人，把生命的价值理解为海上的生活，嘴上也经常挂着这样的话。这一切发生在过去，没有留下姓名的腓尼基水手以及吉卜林，都已经过世，是谁发明了这些祷告词又有什么重要性呢？

印度一位诗人讲过一个奇妙的比喻，讲不清我是否很欣赏。这个比喻说："高高的喜马拉雅山（据吉卜林说，它的峰尖

① 原文为英文。

只及另一些山的山腰）是席瓦神的笑声。”高山是可怕的神的笑声，这样比喻不管怎么说，都十分奇特。

我认为美是身体的一种感受，是我们整个身体都能感觉得到的，它不是判断出来的一种结果。我们无法通过什么法则去取得，要么我们感觉得到美，要么感觉不到。

最后，我要引用17世纪的一位有一个非常富有诗意而又实际的名字的诗人的一行诗，来结束我的话，他就是安赫卢斯·西莱西乌斯。我先用西班牙语、然后用德语说给你们听：

玫瑰花开、不知为何开。

Die Rose lst chne warumj sie blühet weil
sie blühet.

谈侦探小说

范威克出版社出了一本题为《新英格兰的昌盛》的书。这本书谈了一件只有星相学家才能解释得通的奇事：19世纪前半叶美国一块不大的地方的天才的兴旺。我显然十分喜欢那有着甚多老英格兰特色的新英格兰。可以很容易地提出一串长长的名单，诸如埃米丽·狄更生①、威廉·詹姆斯②、麦尔维尔③爱默生④、亨利·詹姆斯⑤等等，自然还有埃德加·爱伦·坡。他大概在1809年出生在波士顿，诸位知道，我记日期的能力很差。我们谈侦探小说，也就是谈埃德加·爱伦·坡，是他创造了这类小说。但是在谈此之前，可以先议论一下一个小问题：是否存在文学的种类？

众所周知，柯罗齐在他的《美学》巨著中说："说某本书是小说、寓言或美学著作，等于是说某本书装着黄封皮，可以在三层搁板的左边找到它。"也就是说，他否定书的类别而肯定它作为个体的存在。对此，我们可以说，虽然每本书是实际存在的个别，但具体地确定它们当然就是给他分门别类。我这意见

① 埃米丽·狄更生（1830—1886），美国女诗人。

② 威廉·詹姆斯（1842—1910），美国哲学家，心理学家。著有《心理学原理》等。

③ 麦尔维尔（1819—1893），美国作家。著有《泰比》、《奥穆》、《白鲸》等。

④ 爱默生（1803—1882），美国散文作家、诗人。

⑤ 亨利·詹姆斯此处不清楚是指美国哲学家亨利·詹姆斯还是指其儿子、小说家亨利·詹姆斯。

也是某种归类的方法，因而也不对。

思考的过程也是如此，我们需要柏拉图的一些典型例子来确定一些东西。那么，为什么不去肯定文学品种的存在？我谈点个人的浅见：文学的品种也许更多地是由读这种作品的方式而不是作品本身所决定。文学的美需要读者和作品之间结合才得以存在。设想一本书比另一本书美得多，这是荒唐可笑的。读者打开一本书时，美就有了，犹如这部作品诞生时所感受到的那种美。

现在有一种读者，侦探小说的读者，他们是埃德加·爱伦·坡制造出来的，世界各地都有，数以百万计。我们现在假设没有这类读者，或者，我们设想一种更有趣的情况：有一个人，离我们很远很远，可能是波斯人，马来人；也可能是乡下人或小孩子。有人对他说，《堂吉诃德》是部侦探小说。我们假设这个虚设的人曾读过侦探小说，而现在又开始读《堂吉诃德》，那么，他读到什么呢？

"不久以前，在拉曼却的一处我不愿说出名字的地方，有一位绅士……"，读到此处，该读者的疑虑已经油然而生，因为一个侦探小说的读者在读书时总是不那么轻信，总是带几分疑虑，一种特有的疑心。

比如，当他读到"在拉曼却的一处地方……"时，他自然就会想到故事不发生在拉曼却。然后，"我不愿说出名字……"，他一定会问：为什么塞万提斯不愿说出名字，这个塞万提斯一定是名杀手，一定是个有罪过的人。"不久之前……"也许，发生的事不会是将来那么可怕，等等。

侦探小说造就了一种特殊的读者，这一点，是人们评论爱伦·坡的小说时往往被人遗忘了，当爱伦·坡创造了侦探小说之时，也就创造了侦探小说的读者。要想理解侦探小说，我们应当知道爱伦·坡的大致情况。我认为，爱伦·坡是一位非同

寻常的浪漫主义诗人。他在他的著作的整体之中，以及在我们对他的著作的记忆之中，其形象比他在某本书中更加非同寻常。他的散文比诗更了不起，我们在他的诗中看到什么？我们看到的东西正好证实了爱默生说过的关于他的话：他是一个“the jingleman”。即一个“产生影响的人”，我们有了一位小丁尼生①，留下了值得记忆的诗句。爱伦·坡就如妙趣横生的放映机，他创造了多少东西？

我们可以断言，有两个人，少了他们现代文学就不是现在这个样子。他们是上世纪的两位美国人，一位是惠特曼、由于他，才出现了我们现在所谓的平民诗，出现了聂鲁达②，出现了这么多好的和坏的作品；另一位就是埃德加·爱伦·坡，从他开始才有了波德莱尔③的象征主义。波德莱尔是他的学生，曾每天晚上为他祈祷。由此产生了两种仿佛遥远，但实际并非遥远的事，两件相似的事：即文学是一种推理行为的想法及侦探故事。第一件——认为文学是一种思维行为而不是精神活动，是非常重要的。另一种无关紧要，虽然也产生了许多作家（如斯蒂文生，狄更斯④，切斯特登——爱伦坡的最好继承者），但看样子这类文学是次要的，实际上正在走下坡路，现在已被科学幻想小说超过或代替，爱伦·坡可能是这种小说的创始人之一。

让我们再回到开始的话题，再谈谈诗是思维创造出来的这

---

① 丁尼生（1809—1892），英国诗人。1850年被封为桂冠诗人。

② 聂鲁达（1904—1973），智利诗人。作品有诗集《大地上的居所》、《诗歌总集》等。

③ 波德莱尔（1821—1867），法国诗人，创作深受爱伦·坡影响。著有《恶之华》等

④ 狄更斯（1812—1870），英国作家，著有《董贝父子》、《大卫·科波菲尔》等。

种想法，这种看法与过去的认为诗是精神创造出来的意见截然不同。《圣经》就是我们可以利用的极好的例子，《圣经》是一部由许多不同的作者在不同的时代写成的书，题材也千差万别。但却把这一切归功于一位看不见的人物，即圣灵。人们设想，圣灵，神明或某种无限的智慧为不同国家、不同时代的写作者口授了不同的作品。比方说，这些作品中有的是玄妙的对话，如《约伯记》；有的是历史，如《列王记》；有的是神谱，如《创世纪》；有的是先知们的预言，所有这些作品都不同，可是我们读起来犹如出自一个人的笔下。

也许，我们如果是泛神论者的话，我们就不必对我们现在作为各个单一的人存在而过分地认真看待：我们犹如是永恒的神的工具。也就是说，圣灵写就了所有的书，并阅读所有这些书，因为圣灵不同程度地存在于我们身上。

据知，爱伦·坡的一生很不幸，他只活了40岁。他生前奢酒，多愁善感，常常受到神经机能病症的折磨，我们不必去探讨神经机能病的细节，我们知道他一生很不幸，命中注定要遭受不幸，这就够了。为了使自己摆脱这不幸的厄运，他让自己的才智得到了充分的发展。爱伦·坡自认为是一个了不起的浪漫主义诗人，一位天才的浪漫主义诗人。当他不写诗而写散文的时候尤其如此。比如他写《南塔基特的阿瑟·戈登·皮姆的纪事》①就是如此，他的撒克逊名字叫亚瑟，即埃德加，第二个是苏格兰名字爱伦，即戈登，然后皮姆就是坡，这是各自相对应的。他把自己看成一位智者。皮姆自诩是一个有能力判断一切，思考一切的人。他曾写了那篇我们都熟悉的著名诗篇《乌鸦》！不算好诗。后来又在波士顿做了次讲座，当时他谈到他是如何选用这个题目的。

---

① 原文为英文。

他首先想到的是迭句的妙用，然后又考虑到英语的语音。他认为，英语中最有效，最值得记住的两个字母是“O”和“R”。于是最先使用的就是Never more即“永远不”这个词组。这就是他开始时的一切，后来又有了新的问题：他必须证明这个词组作为迭句使用是否合理，因为一个人老是在每节诗的最后有规律地使用“Never more”这么一个迭句是非常奇怪的。这时，他又想没有必要那么合情合理。于是他构思了一只会讲话的鸟，首先想到的是鹦鹉，但鹦鹉与诗歌的端庄不相匹配。于是又想到了乌鸦，或者可以说，他那时正在读狄更斯的小说《巴纳比·拉奇》，这小说中有一只乌鸦，于是他就有了一只名叫“Never more”的乌鸦，这乌鸦不断地重复它的名字。爱伦·坡在开始时一切就是这样。

然后他又想，书中最悲伤最凄凉的事件应该是什么？这事件自然应当是一位美貌女子的死。那么谁对这个女人悲叹最甚？当然是这女子的情人。于是他又构思了一位刚刚失去未婚妻的名叫Leonere的情人，以便能与Never more押韵。可是他又想，这情人应当在何处？乌鸦是黑的，黑色在何处最为突出，只有与白色映衬时黑色才显得突出，最好是石膏半身像的白色。谁的半身塑像最好？是帕拉斯·雅典娜的半身像最恰当。它该在何处？在图书馆。爱伦·坡又说，他的诗篇要一处封闭的空间。

就这样，他把密涅瓦①的半身塑像置于一个图书馆中，于是情人就有了，他孤单单地在那里，周围是一堆书，正在为他日夜相思的情人的死而悲哀。这时候，乌鸦飞了进来。乌鸦为什么进来？因为图书馆是个静悄悄的地方，必须有一个不很安静的东西作陪衬。他于是又想象了一场风暴，一个暴风雨之

---

① 罗马神话中的密涅瓦即是希腊神话中的帕拉斯·雅典娜。

夜，乌鸦进来了。

那人问它是谁，乌鸦于是就回答说，它是 Never more。那男人受到情欲的折磨，向它提一系列问题，乌鸦对每个问题的回答总是Never more，never more，never more，即“永远不”的意思。他继续不断地提问，他对乌鸦说了一句话：“从您的心中，我掏出了您的嘴；从您的门上，我挖出了您的形。”可以说，这是诗中第一个比喻。而乌鸦（这时它只不过是记忆的象征，是不幸永存的记忆的象征）回答道：Never more。他知道他注定要在与乌鸦的对话中度过他的余生，度过他空虚的余生。这乌鸦将永远回答他“永不”，而他将不断地向它提出其答案已经知道的问题。这就是说，爱伦·坡想让我们相信他写了一首有推理水平的诗，他只要在近处看一下这个情节，就可以证实这是虚有其表的。

爱伦·坡本来可以不写乌鸦，而是写白痴、醉汉之类的没有理性的人。若这样，这首诗就会是另一副样子，就会更难解释。我认为爱伦·坡一定为他的智慧而感到骄傲。他选择了一个遥远的角色，一个我们都熟悉的角色，这个角色是我们的朋友，虽然爱伦·坡本人并不企图使他成为我们的朋友。这样，他自己在人物角色上也就双重化了。他选了一名绅士，叫奥古斯特·杜宾，文学史上的第一位侦探。他是一位法国绅士，一位贫穷潦倒的法国贵族，他与他的一位朋友住在巴黎的一处偏僻地方。

这样我们就有了侦探故事的另一类传统：通过人的智慧，通过推理去揭开秘密。这一切由一位叫杜宾的聪明人去进行，后来他变成了福尔摩斯，后来又叫布朗神父①，自然还有别的

---

① 福尔摩斯是柯南道尔侦探小说中的侦探，布朗神父是英国作家吉尔伯特·凯思·切斯特顿塑造的教士侦探。

名字，别的更为著名的名字。他们之中的第一位典型，我们可以说，就是那位奥古斯特·杜宾绅士，他与他的朋友合住一处，这位朋友就是讲故事人。这样的安排也是一种传统，在爱伦·坡去世很久之后，仍被爱尔兰作家柯南道尔所采用。柯南道尔采用了这样的题材，这种题材本身就具有吸引力，涉及两位不同人物之间的友情，这种友谊从某种意义上来说，成为吉诃德和桑丘之间的那种友谊的题材，只是这种友谊永远不会变得完美无缺。后来又成为《吉姆》的写作题材，写的是一个小孩与一个印度教士之间的友谊；而且还成为《堂塞贡多·松勃拉》一书的题材，写的是一个赶牲口的人与一个小伙子。在阿根廷文学中这一题材更加倍受青睐。这类友谊的题材在古铁雷斯[①]的许多书中都可找到。

柯南道尔设计了一个相当愚蠢的人物，叫华生医生，其智力水平比读者略低，另一位叫福尔摩斯，他年纪稍大，有点滑稽。福尔摩斯的推理都是通过他朋友华生的嘴说出来，这位华生不断地感叹，而且总是被表面现象所迷惑，处处都在福尔摩斯的控制之下，而且他乐于接受这种控制。

这一切在爱伦·坡的第一个侦探故事中就有了，只是他不知道从此开创了一种文体。那个故事叫《莫格街谋杀案》。爱伦·坡并不想使这种侦探文学成为一种现实主义的文体，而是想使它成为一种推理文学，如果你们愿意，就称之谓“想象文学”，但不仅仅是一种想象的文学体裁，而是一种具有智慧水平的想象。当然两者兼而有之，但主要是一种富有智慧的想象。

爱伦·坡本来可以让凶杀案及侦探故事发生在纽约，但这样读者就会想：事情是否真的是这样发展的，纽约的警察是否

① 古铁雷斯（1809—1878），阿根廷诗人，小说家，也是文学批评家和文学史家。

就是这样或那样行事的。要是爱伦·坡让他的故事发生在巴黎，发生在圣热尔马因地区的一个僻静区域，那么给人的感受可能更为舒畅，更为轻松。因此，这第一位设想出来的侦探是外国人——一个法国人。为什么是法国人？因为写书的是美国人，他需要一名遥远的人物。为了使书中的人物更加离奇古怪，他让他们生活得与众人不一样。天亮的时候，他们拉上窗帘，点燃蜡烛；夜幕下落之后，他们就到巴黎静僻的街道上去漫步，为的是寻找爱伦·坡所说的只有沉睡中的大城市才会有的那“无穷无尽的蓝”，同时，寻求对芸芸众生及孤寂的感受。这一切肯定会激励人的思维。

于是我就想象，这两位朋友在巴黎人迹稀少的街道上漫步，黑沉沉的夜，二人谈着话，谈什么呢？谈哲学、谈关于推理方面的题材，然后就发生了凶杀，这就是想象文学的第一起谋杀案。有两位女士被害，我把它叫做莫格街凶杀案，“凶杀”二字比“谋杀”二字更厉害。事情是这样的：二位女士在一个看来是难以进入的房间里被杀害，这样，爱伦·坡就抛出了一个上了锁的房间的秘密。其中一位女士是被卡死的，另一位用刀子割颈而亡。地上撒满了钱，达四万法朗之多，室内的一切散落在地，杂乱无章，也就是说，书的开头残忍可怖，到了最终疑案才被解开。

但这种结局又是为我们设计的，因为我们所有的人在谈爱伦·坡的故事之前都已经知道故事的情节，这自然减少了故事的吸引力，（这与哲基尔医生和海德先生[1]的情况类似。我们知道他们二人实际上是同一个人，但只有爱伦·坡的另一位学生斯蒂文森的读者们才能知道这一点。倘然谈论哲基尔医生和海德先生的奇怪情况，一开始就提出了人物二重性问题。）再

① 哲基尔医生和海德先生是斯蒂文森的中篇小说《化身博士》中两个人物。

说，谁能想象得出杀手竟是一只毛茸茸的动物、一只猴子。

通过某种计谋取得了在凶杀发生之前曾经进入房间的那些人的证词，所有的人都异口同声地说，曾听到过一种嘶哑的声音，像是法国人的声音，他们分辨出几个字来，但分不出什么音节，是个法国人的声音，西班牙人认为是德国人，德国人认为是荷兰人，荷兰人认为是意大利人，如此等等。这就是那猴子的声音，不是人的声音。后来就发现了凶杀，但我们已经知道了结局。

因此，我们认为爱伦·坡不行，我们认为他的故事的情节太简单，一读就知。这是对我们而言，因为我们已经熟悉他。但对侦探幻想小说的初读者来说并非如此，他们没有像我们那样受过培养。我们是爱伦·坡培养出来的，但他们不是。我们在读一本侦探小说时，我们就成了埃德加·爱伦·坡的发明物。读完这个故事的人，深深地被这个故事所打动，然后又有别的人来读。

爱伦·坡留下了五个故事，一个叫《你是那人》，这故事最差，但后来赞格威尔①在他的《大弓奇案》②一书中模仿了它。他模仿的谋杀也发生在一个关着的房间，书中还有一个人物，即凶手。后来加斯顿·莱罗乌克斯在他的《黄房间的秘密》中也加以模仿：侦探原来就是凶手。还有一个故事倒是很典型的，即《被窃的信件》，还有一篇叫《金甲虫》。《被窃的信件》情节非常简单：一封信被一位评论家偷去了，警察知道信在他那里，曾两次在街上拦截了他，然后又查看了房子，什么都没有放过，整座房子被分割成一小块一小块地搜寻；用显微镜、放大镜；藏书室的每本书都取下，看看是否将信夹在

---

① 赞格威尔（1864—1926），英国小说家，创作家。

② 原文为英文。

里面；也查过地砖上的尘迹。后来，杜宾过问这件案子，他说警察错了，因为他们的思想方法与一个孩子的思想方法别无二致，以为一样东西一定得藏得很深，但事实并非如此。杜宾于是去拜访了那位评论家，他们本来就是朋友，他看见桌子上很醒目的地方，有一个撕开的信封，于是就发现了大家到处寻找的信。这种想法是，把东西藏在看得见的地方，如此醒目以致于谁都发现不了。此外，每则故事的开头，为了让我们看到爱伦·坡是如何使用他的智慧写侦探故事的，他对分析进行了探索，对棋进行了研究，是惠斯特棋更具优越性呢还是西洋跳棋更优于其他。

爱伦·坡留下了这五篇故事，然后还有一篇，叫《玛丽·罗杰的秘密》，这篇故事写得最怪，但读起来最乏味。是关于发生在纽约的一件凶杀案。一位名叫玛丽·罗杰的姑娘被杀了。我记得她好像是个卖花女，爱伦·坡很简单地以日报的这个消息作为素材，移花接木，让凶杀发生在巴黎，将姑娘取名为玛丽·罗杰，然后编造这凶杀发生的过程。几年之后，果真发现了凶手，竟与爱伦·坡所写的相吻合。

侦探故事是一种来自推理的文学种类，完全建立在杜撰的基础上，凶杀总是被一位善做抽象推理的人所揭露，而不是被人告发检举出来，也不是由于杀手的疏漏而造成。爱伦·坡知道他写的不是事实，因此他把案发的场面摆到了巴黎，而这位能进行推理的人则并非警察而是贵族，因此将警察置于可笑的境地。这就是说,爱伦·坡创造了一位善于推理的天才。爱伦·坡去世之后发生什么事呢？我想他大约死于1849年。他的一位同时代伟人惠特曼为他写了一篇死者传略，他在文中说“爱伦·坡是一位只能弹奏钢琴的低音符的琴手，他不代表美国民主。”这是爱伦·坡自己从未希望过的事。惠特曼对他的评价并不公正，爱默生也不公正。

现在有些批评家贬低他，但是我认为，虽然他写的故事除了他那篇《南塔基特的阿瑟·戈登·皮姆的纪事》外都有缺点，但从整体上看，仍属天才之作。尽管如此，所有这些故事塑造了一个共同人物，这个共同人物超越了他所创作的所有人物，超越了奥古斯特·杜宾，也超越了书中的谋凶案，超越了书中那些使我们目瞪口呆的秘密。

在英国，人们从心理学角度看待这类小说，出了一些上乘的侦察小说，如威尔基·科林斯①的著作《白衣女人》和《月亮宝石》。然后还有切斯特登，他是爱伦·坡的最出色的承继者。他自己曾说过他不曾写出过比爱伦·坡更为杰出的侦探故事，但我认为他比爱伦·坡高出一筹。爱伦·坡写的故事纯属虚构，如《红色死亡假面舞会》，又如《阿芒提拉多的酒桶》，这些都是虚构的。另外还有像这五篇侦探故事那样的推理小说。但切斯特登则有些不同，他写的故事一方面是虚构的，但结局都是侦探性质的，我来谈谈其中之一，即那篇《看不见的人》，出版于1905年或1908年。

故事情节非常简单：一名机械布娃娃、厨师、看门人、仆从、机械师等模型玩具制造商，他住在伦敦的一处积雪小山丘的山顶的一套房子里，他接到威胁说他将要死去——这是一篇很短的小说，这一点对故事很重要。他孤独地与这些机械佣人住在一起，这已经使人感到有些阴森可怖：一个人单独生活，周围游荡着一些换上人形的机械。有一天，他收到一封信，信内告诉他这天下午他行将死去。他于是请来了他的朋友商量。朋友们去找警察，将他单独一人留在那些布娃娃玩具当中。他们出去之前，令守门人把严家门，也把同样的任务交给了警

---

① 威尔基·科林斯（1824—1889），英国小说家。著有《白衣女人》、《月亮宝石》、《无名》等。被认为是英国最早的侦探小说家。

探，又交代一位卖炒栗子的商贩。三个人都答应尽职尽责。当他们带着警察回来时，发现雪地上有脚印，朝房子走过去的脚印比较浅，从房子里出来的脚印比较深，似乎驮着什么重物出的门。于是他们进入屋里，发现布娃娃玩具制造商已无影无踪。后来他们又看到烟囱内有燃物的灰烬。这故事最有份量之处就在此处：人们疑心这位商人被他自己制造的机械玩具吞食了。这是最使我们难忘的，比结局给我们的印象还深。凶手是从外面入屋的，卖栗子的看门人、守门警察都看见他进屋，但他们等于没有看见他，因为他就是每天下午在同一时刻进门的邮差。他杀了人，将死者装入邮袋，烧了袋内的信件，然后扬长而去。布朗神父看见了他，与他谈了话，听了他的忏悔，就宽恕了他，因为切斯特登的故事中没有抓人之类的暴力事件发生。

现在，侦探小说在美国已大大衰落。现在这类小说是现实主义的，并充满暴力事件，甚至于还有性暴力。不管怎么说，侦探小说起源时那种推理已经消失，已经被遗忘干净。但在英国还保留着，英国出的这类小说十分平静，故事常常发生在某个村庄，一切都具有推理的性质，非常平静，既没有暴力，也没有太多的流血。我本人也曾想写侦探小说。我对我所写的并非感到十分骄傲。我写的是象征性的东西，不成气候。我写了一篇题名为《死亡和指南针》，又与比奥依·卡萨雷斯①一起写过侦探小说，但他写的故事比我写的强得多。伊西德罗·帕罗迪也写侦探故事，他是囚犯，他在狱中解决凶杀案。

为了给侦探小说辩护，我们可以说点什么呢？有一点是千真万确的：我们的文学现在正日趋混乱，变得像自由诗。因为它比格律诗容易得多。格律诗确实太难。现在倾向于取消书中

① 比奥依·卡萨雷斯（1914—），阿根廷作家。

的人物与情节，一切都空泛得很。我们所处的时代，是如此的混乱如麻，但有一样东西倒是谦恭地维持着它的经典美，那就是侦探小说。因为没有开端、中间与结局，一篇侦探故事就无法读懂。一些次等级的作家们写了许多侦探小说，也有些很优秀的作家们写了一些侦探故事，如狄更斯，斯蒂文森，特别是威尔基·科林斯。为了替侦探小说辩白——它不需要辩白，我要说：侦探小说在遭到蔑视之后，它现在正在拯救一个乱世的秩序。这证明，我们应当感激它，侦探小说是立下功劳的。

谈《神曲》

女士们，先生们：

克洛代尔① 在一本有负于他本人的盛名的书中写道：在我们的肉体消亡之后，等待我们的情景与但丁所描述的地狱、炼狱及天堂的情景肯定不一样。克洛代尔在他的令人惊叹的文章中的这种奇怪的见解，可以从两个方面予以评价。

首先，他的这一见解使我们看到，但丁的书很有深度。读过他的诗并且正在读他的诗时，我们就会倾向于相信，他想象的另一个世界与他书中介绍的世界一模一样。我们一定认为，但丁曾想象，人死之后，将会跌入地狱的深渊，进入炼狱，或极乐世界的天堂，并且与幽灵交谈（都是古代经典作家的幽灵）。有的幽灵还用意大利文的三行诗与他交谈。

当然这是荒唐的。克洛代尔的看法与读者的理性推理不一致（因为推理的结果是发现这是荒唐的），倒是与他们的感觉相一致，与那种使读者远离乐趣（因读这本书而产生的强烈的乐趣）的东西相一致。

我们有充足的证据批驳他的观点。证据之一就是但丁的儿子的声明，他说他父亲希望描述罪人们在地狱中、赎罪者在炼狱及正义者在天堂的生活。他没有认真地读这本书。此外，在但丁给坎格兰德·德拉·斯卡拉② 的信中也可找到证据。

① 克洛代尔（1868—1955），法国诗人，剧作家。

② 坎格兰德·德拉·斯卡拉，维罗纳封建主，但丁在流放期内曾找过他，受到优厚待遇。后来但丁把天国篇中的几章献给他，还附上一封拉丁文信，说明《神曲》全书的主题、目的和四种意义。

这封信被认为是假冒的，但无论如何不可能是但丁之后很久才写的信。不管是真是假，可以肯定是但丁那个时代的。信中说，神曲可以有四种读法。这四种读法之中，一是书面地呆板地加以理解，二是要理解它的寓意。根据这种读法，但丁是人的象征，贝阿特里齐是信仰的象征，维吉尔是理性的象征。

一本书可以有不同的读法，这种想法是中世纪的特点。那是个饱受诽谤、错综复杂的时代，它为我们创造了哥特式建筑，冰岛的传说，还有那无所不谈的经院哲学。特别值得指出的是，给我们提供了《神曲》。我们一直不断地读这本书，不停地感叹着，它超越我们的生命而永存，使我们彻夜难眠，并且将被我们一代又一代的读者们进一步丰富起来。

让我们回忆一下埃里金纳是有好处的。他说，《圣经》是一部包罗万象的作品，可以与孔雀的羽毛相媲美。

希伯来神秘哲学家认为，《圣经》是为它的每一位信徒写的。如果我们思考一下，作品的创作者和它的读者的创造者是同一个人即上帝，那么这种说法并非不可信。但丁不必设想，他为我们所描述的形象与死后的世界的真实形象应当相同，这是没有的事，但丁不可能想到这一点。

尽管如此，我仍然相信这一天真的观点，即我们在读一篇真实的故事的观点。这种观点可以帮助我们放开来阅读。我可以把我自己说成是一个讲究享乐的读者，我从来不会因为某本书古老而去读它。我读书是因为书给了我美的激情。我把评论和批评放在以后去读。当我第一次读《神曲》时，我当即就被吸引住了。我读《神曲》也与读别的不很出名的书一样。既然我们是朋友，既然我是在对你们每一个人而不是对你们全体讲话，我就应当老实地告诉你们我与《神曲》的个人交往。

那是在独裁政权建立前不久，当时我是阿尔马格罗区一个图书馆的职员。住在拉斯赫拉斯·布埃伊雷冬路，我必须乘坐

在孤寂中慢腾腾地行驶着的有轨电车，经过从该区北部到南部的一段漫长的路程，到达座落在拉普拉达·卡洛斯卡尔沃路的那家图书馆。机遇（除非不存在机遇，除非我们所谓的机遇就是对错综复杂的偶然的无知）使我碰上了米切尔书店的三册书。这家书店现在已不复存在，但却给我留下了诸多的记忆。这三册书（我现在真该带一册在身边作护身符）就是：《地狱篇》，《炼狱篇》和《天堂篇》，是由卡莱尔译成英文的。不是托马斯·卡莱尔，此人我等一会还要讲到。这是三本很漂亮的书，由登特出版社出版，可以放入我的衣袋，是意大利文—英文对照本，几乎是逐字逐句译成的。我于是想出了一种"行动的方案"：先读一节英文的，散文式的三行诗，然后读意大利文的同一节三行诗，直至整册书读完。随后又从头至尾读一遍英文和意大利文的。在读第一遍时，我就发现译文与原文不很一样。译文充其量只可以作为激励读者接近原文的一种手段。特别是当涉及西班牙文时。我似乎还记得塞万提斯在《堂吉诃德》的某个段落中说过：粗通三言两语的托斯卡纳语①就可读懂阿里奥斯托②的书。

那么，由于意大利语和西班牙语的相似关系，这三言两语的托斯卡纳语我也学会了。那时我就看到，诗词，特别是但丁的伟大诗句大大超出它本身所包含的意义。诗词首先具有一种音调，有一种常常是无法翻译的语调。这一点我一开始就感到了。当我读到最高阶段即《天堂篇》时，当我到达了荒无人烟的"天堂"时，那就是但丁被维吉尔抛弃、孤单单地呼唤着维吉尔的名字的时候，这个时候我感到自己可以直接读意大利文了。就这样，我就在有轨电车的缓慢行进中读完了这三卷书。

---

① 托斯卡纳语即意大利语。

② 阿里奥斯托（1474—1533），意大利诗人，剧作家。

后来我读的是别的版本。

我将《神曲》读了好多遍。实际上我并不懂意大利语，我只懂得但丁教给我的这点意大利语，还有就是后来读阿里奥斯托的《疯狂》①时他教给我的那点意大利语。然后就是柯罗齐的更容易一些的意大利语。我几乎读完柯罗齐写的全部著作。我不总是同意他的一切，但我感到他的书很有魅力。就如斯蒂文森所言，魅力是一名作家应当有的一种特性。没有魅力，其他的一切就毫无用处。

我读了好几遍《神曲》，是不同版本的。然后我才能享受关于《神曲》的评论。在所有这些不同版本的书中，有两种我至今还特别地保留在脑海之中，即莫米格里亚诺和格兰勃厄尔的版本，也记得乌戈·斯坦纳的版本。

我遇到什么版本就读什么版本。对这部多版本的书所做的评论和解释也使我喜欢。我发现，最古老的版本中，神学方面的评论占据着统治地位。19世纪的版本中历史性的评论占主要地位。而当代的版本中，美学方面的评论最为突出，它使我们去注意每一行诗的语调，这是但丁的诗的最重要的优点之一。

人们曾把弥尔顿与但丁做比较，但弥尔顿只具有一种音乐感，即英文所谓的"优雅风格"。这种音乐感一成不变，处于人物的激情之外。相反，但丁也与莎士比亚一样，音乐感与激情紧密配合。音调与语气很重要，每一行诗都应朗诵，大声地朗诵。

我说要大声朗诵，是因为我朗诵真正美的诗，真正好的诗时，我感到应当大声朗诵。一首好诗是不应当只是低声地读，或者默默地读，如果可以这样做，那它就不是一首有价值的诗。诗词要求我们发出声来，诗词总是使人懂得它，

---

① 此处指《疯狂的奥兰多》一书。

它首先是一种口头表达的艺术，然后才是书面的艺术，诗词是歌。

有两句话可以确证这一点。一句是荷马或者说是名曰荷马的那些希腊人的话，是写在《奥德修纪》里的："神为人类编制了不幸，以便使他们的后代有歌可颂。"另一句话晚得多，是马拉美，他把荷马说的不十分优美的话重复了一遍："Tout aboutit en un livre"，即"万物储于书"的意思。我们于是就有了两句不同的话，希腊人指的是唱颂歌的后代们，马拉美讲的是物，一物储于另一物之中，指的是书。但两者的意思是同一个。我们天生为艺术而存在，天生有回忆的能力，天生富有诗兴，或者也可能天生会忘事。但有一样东西能长存，这就是历史或诗歌。这二者无本质的差异。

卡莱尔和别的批评家们认为，但丁诗的最显著特点是具有激情。我们如果思考一下他的一百章节诗，这种激情似乎真的奇迹般地永不衰竭，除了《天堂》一卷的几处地方之外。对诗人来说，这几处地方正是光明所在，而对我们而言，却是一个暗影。我想不起其他作家的相似例子，唯一可能的就是莎士比亚的《麦克白的悲剧》，此剧由三名巫婆或三名命运之神或三个死神开始，直至英雄的死亡，在任何时候都没有使这种激情松弛下来。

我还想追忆一下另一个特色：但丁的细致入微。我们往往总认为，那是些沉闷的、格言般的佛罗伦萨诗歌，而忘却了诗中充溢着欢愉喜悦和柔情。这种柔情是作品情节的一部分。比如，但丁曾在某本几何书中读到过，立方体是最稳实的几何形体。这是一种普遍的见解，没有任何诗意。但是，但丁却以此比喻那些蒙受厄运的人，他写道："蒙受命运锤炼的立方体"[①]。

---

① 原文为意大利文。

说人是一个很好的立方体，这种比喻实在少见。

我还记得一个关于箭的比喻，但丁企图让我们感受到箭离弦飞向靶心时的速度，他就先说中靶，离弓，再写脱离弓弦，故意把先后颠倒过来，以表现事情发生时的高速度。

有一首诗永远铭刻在我的记忆之中，那是《炼狱篇》第一章中的一首，写的是南极炼狱的山颠那令人难以置信的早晨。这时，已脱离了肮脏、忧伤而又可怖的地狱的但丁写道："那东方蓝宝石的柔和的色彩"①诗句要求声调必须放慢，说出"东方"一词。

"那东方蓝宝石的柔和色彩，
正在清彻的天空上积聚起来，
甚至到第一环还是那么明净，"②

我想就这首诗的奇怪结构多讲几句，不过"结构"一词对于我想说的事来说太难了些。但丁描写东方的天，描写朝霞，将朝霞的颜色与蓝宝石的颜色进行比较，而且是与"东方的蓝宝石"的颜色相比较。在"那东方蓝宝石的柔和色彩"句子中，他玩了一种镜子般的游戏，因为"东方"可理解为蓝宝石的颜色，而蓝宝石是一块东方的蓝宝石。这就是说，是一块充溢着"东方"这一词的丰富内容的蓝宝石。我们可以说，充溢着《一千零一夜》色彩的蓝宝石。这《一千零一夜》虽然那时候但丁并不知道，但却实实在在地存在着。

我还要回忆《地狱篇》中第五章那著名的最后一行诗"昏晕倒地，好象断了气一般"③，为什么"昏倒"一词特别响亮？

① 原文为意大利文。

② 原文为意大利文。译文引自朱维基译的《神曲》。

③ 原文为意大利文。译文出自王维克译的《神曲》。

因为诗句中重复用了“昏倒”这个词①。

整部《神曲》充满了这一类令人神往的描述，但整部书的支柱是故事叙述。我还小的时候，叙事是被人看不起的。那时把它叫作轶事趣闻。人们忘记了诗本来是由叙事开始的。诗的根源来自史诗，史诗是基本的叙事形式的诗。史诗之中包含了时间，有过去、现在和将来，而这一切在诗中就有。

我建议读者忘掉教皇派和德皇派之争②，忘掉经院哲学，甚至忘掉神话中的影射，以及但丁在诗中重复过的维吉尔的诗句——与拉丁文的一样美，有时还可能更美。至少在开始的时候应当抓住故事情节，我认为谁都不应当对此弃而不管。

我们进入了故事境界，并且几乎是奇迹般地进入。因为在当前，当叙述一件超自然的，神奇的事时，往往是由一位多疑的作家向多疑的读者讲述的，他必须首先准备好超自然的情节，但但丁无需这样做。“在我们生命道路的中途，我处于一片黑沉沉的森林之中”③，也就是说，在35岁时，“我处于一片黑沉沉的森林之中”，这可能是种隐喻，但是从中我们可直意地理解为：35岁。因为《圣经》提示过，慎重的人的年龄是70岁。可以认为这之后一切均是一片荒芜。用英语的讲法叫做“bleak”。一切均是一片凄凉和惶恐。这样当但丁写道：“在生命道路的中途”，他用的不是空洞模糊的修辞手段，他是确切地说出预感的日期，即35岁。

我不认为但丁是个多幻觉的离奇古怪的人。幻觉是短暂的，一种像《神曲》那样长的幻觉是不可能有的。幻觉是任意

① 原文诗句中用了两个相同的词，即Cadere，即“跌倒”的意思，经变位后出现在诗句的开头（caddi）和最后（cadde）。因此，作者在此处说重复了“昏倒”一词。

② 教皇派和德皇派是意大利中世纪战争中的两派。

③ 原文为意大利文。

产生的：我们应该任凭幻觉的驱使，并以诗的信念去理解它。柯勒律治说过：诗的信念就是自愿舍弃怀疑。当我们看一场戏时，我们知道舞台上的是一些化了装的人在重复莎士比亚、易卜生[①]、皮兰德娄[②]让他们说的话。但我们承认这些人不是化装的人，认为那位要复仇的、慢条斯理地说着话的化了装的人当真就是丹麦王子哈姆雷特。因为我们已全神贯注。在电影院里，情况更加离奇，因为我们看到的不是化了装的人，而是化了装的人的影像。可是只要放映在继续，我们就相信这些影像。

在但丁的书中，一切都栩栩如生，我们竟会联想到他一定相信存在另一个世界，就如相信地球中心地理学或地球中心天文学一样，而不是相信别的东西。

由于保罗·格罗萨克[③]的点拨，我们深刻地了解但丁。他说：《神曲》是用第一人称写成的。这不纯粹是一种语法技巧，不光是以"我看见"代替了"他们看见"之类的变化。它的含义更深，它表明但丁是《神曲》中的人物之一。保罗·格罗萨克认为，这是个全新的特色。我们知道，在但丁之前，奥古斯丁曾写了《忏悔录》。但是这本《忏悔录》正好是由于它华丽的修辞使它不像但丁的书那样离我们亲近。因为奥古斯丁的华美修辞，使他想要说的事与我们的所闻隔离开了。

很不幸，使用起隔离作用的修辞是司空见惯的事。修辞应当是一座桥梁，一条通道。可是有时候它却变成了一堵围墙，一种障碍。这一点，在诸如塞涅卡、克维多、弥尔顿或卢戈内

---

① 易卜生（1828—1906），挪威剧作家。著有《觊觎王位的人》、《布朗德》《玩偶之家》等。

② 皮兰德娄（1867—1936），意大利剧作家、小说家。获1934年诺贝尔文学奖。

③ 保罗·格罗萨克（1848—1929），阿根廷作家。

斯等各不相同的作家身上也都可以找到。他们所有的人，都使用过把他们与我们分隔开来的语言。

我们对但丁的了解，要比他的同时代人深得多。几乎可以断言，我们了解但丁，就如维吉尔了解他一样。维吉尔是他的梦，他肯定比贝阿特里齐更了解但丁，比任何人都了解他。维吉尔出现在书中，成为行动的中心。他不仅观察到书中发生的一切，而且他自己也身临其境，成为著作中的一个人物，但又不总是与书中所描述的完全一样，而这一点经常被遗忘。

让我们看看受到地狱惊吓的但丁。但丁必须害怕地狱，并非因为他胆怯，而是因为他为了让我们相信地狱的存在，因此他必须怕地狱。但丁感到害怕、恐惧，对事物发表见解。但我们不是凭他所说的话才知道他发表的见解，而是凭他语言的诗意、声调与语气。

还有另一个人物。的确，《神曲》中有三个人物，但我们现在谈论第二个人物。他就是维吉尔，但丁的成功之处就是让我们知道有两个维吉尔。其中之一是《埃涅阿斯记》这部书让我们结识他的，或者是《农事传》这部书告诉我们的。另一位更亲近些，就是但丁的感人诗篇留给我们的。

文学的一个题材之一是友谊，这也是现实的题材之一。我要说，友谊是属于我们阿根廷人的一种激情。文学之中有多种友谊，文学就是由友谊编制而成的。我们可以来谈几种：我们为什么不去考虑吉诃德与桑丘之间的关系，或者说阿隆索·吉桑诺和桑丘之间的关系。因为对桑丘而言，阿隆索·吉桑诺就是阿隆索·吉桑诺，只是到了后来才成为堂吉诃德。我们还可以回忆一下马丁·菲耶罗和克鲁斯[①]这两位迷失在边界地区的

---

① 克鲁斯是《马丁·菲耶罗》一书中的主人公马丁·菲耶罗的患难朋友。

加乌乔人。为什么不去想想那位赶牲口人和法维奥·卡塞莱斯。友谊是共同的题材，但作家往往采取对照的办法描述两位朋友之间的友谊。我忘了另外一对出色的朋友吉姆和喇嘛，他们是反衬的一对。

在但丁的书中，这一类反衬更为微妙，不完全可以称之为反衬，我们倒是可以找到一种弟子般的态度：但丁一直是维吉尔的弟子，可是他又超过维吉尔，因为他自认为自己已被拯救，他认为他该得到上帝的恩赐，或者已经得到了恩赐，因为上帝对他显过灵。而维吉尔，从《地狱篇》一开始，但丁就知道他是没有救的灵魂，一个被罚入地狱的人。当维吉尔告诉他，他不能陪伴但丁超越炼狱的任何地方时，他就感到这位古罗马人将永远是那可怕的“高贵的城堡”①的居民。里面棲息着的是古代那些伟大亡灵的高大影子，由于无法克服的愚钝，他们无法知晓基督的话。这时候，但丁对他说道：“你，公爵；你，先生，你，大师……”为了填补那空白的时刻，但丁用赞美的言辞问候他，跟他说，长期的研究和伟大的爱促使他寻找他的书卷。两人之间的这种关系一直得以维持下来。维吉尔始终带着凄楚的表情，注定要在这“高贵的城堡”永远呆下来，听不到上帝的声音……相反，但丁却被允许去见上帝，被允许去了解宇宙。

我们有了这两个人物，此外还有成千上百人们所谓的次要人物，我则认为他们都是一些永存的人物。

一部现代小说，要写上五六百页纸才让我们去了解一个人物，如果说我们要了解的话。但是但丁只需片刻工夫就足够了。在这片刻的时间里，人物就永远地确立下来。但丁是下意识地寻找这一重要时刻。我在我写的许多故事中也曾想这么

① 原文为意大利文。

做。我被他的发现惊住了，但丁在中世纪就有了这种发现。就如发现人生的密码那样发现了这一时刻。但丁所描写的人物，其生命犹如几首三行诗中人物的生命，是永恒的。他们生活在一句话、一个行动之中。无需说得更确切了，他们是诗篇的一部分，是永生的一部分，他们继续生活在我们的记忆之中，并且在人们的记忆中和想象中不断地更新。

卡莱尔说但丁的诗有两个特点，自然还有更多，但这两个特点是基本的，即柔和刚，（只是这种温柔和刚强并不矛盾、不对立）。一方面是但丁的这种温柔的人性，莎士比亚把它称为“The milk of human kindness”，即“人类慈爱的乳汁”。另一方面，则是知道我们是一个严酷的世界的居民。这个世界有一种共同的秩序，这种秩序与第三位交谈者即神有关。

我们举两个例子，其一是《地狱篇》中最熟悉的一章即第五章，是关于保罗和弗兰采斯卡的那一章。我不奢望将但丁说过的话简化——我用另一种说法来说出但丁用意大利文讲的具有永恒意义的话，这实在是对但丁的失敬。我只是想简单地谈一些情景。

但丁和维吉尔到达了地狱的第二圈，（要是我没有记错的话，在那里他们看到灵魂在狂风中飘荡，嗅到了罪孽和惩罚的恶臭。见到一些令人不堪入目的场景。比如冥罗司，它卷绕着尾巴，以尾巴的圈数告诉犯人应到的地狱的层数。这是一个刻意描写的恐怖场面。当然人们知道地狱是没有任何美处可言的。这处地方有许多色欲场中的灵魂涤罪思过，也有一些知名人物的“显赫的名字”，我说“显赫的名字”，是因为但丁开始写诗时，还未达到艺术的完美境界，还未能使他的人物特性超越他们自己的名字。然而，正因为这一点他才能描写这个“高贵的城堡”。

我们见到那些古代的大诗人们，他们之中有手举宝剑的荷

马。他们用羞于让人重复的语言交谈着。沉默更好，因为这一切都与那些被判入候判所的、永远见不到上帝的那些人的羞怯相适合的。到了第五章，但丁就有了一个伟大的发现：有可能与死者的灵魂进行一场对话，由但丁去体验并加以评判。不，不是评判，他知道他并非法官，法官是另一位，是那位插话的第三者，是上帝。

总之，那里有荷马、柏拉图，以及其他好多名人。但但丁见到两位不认识的人，不那么知名，是属于他同时代的人，即保罗和弗兰采斯卡。但丁知道这两位通奸者是如何死的。他唤了他们一声，他们来见他。他写道“犹如受欲望驱使的鸽子”①。面对两个被判入地狱的灵魂，但丁把他们比作被欲望所驱使的鸽子，因为性欲的描写也是这本书的基本题材。他们走近他。他们之中唯一能说话的弗兰采斯卡（保罗不会说话）感谢他叫唤他们，并且说，“倘若天地万物之主是我的朋友，我一定请求他给你太平日子，（她说“天地万物之主”是因为她不能说“上帝”。“上帝”一词在地狱与炼狱中是禁止说的。）因为你对我们的不幸有怜惜之心。”

弗兰采斯卡向他讲述了他们的经历，并且讲了两遍。讲第一遍时有点隐讳，但她坚持说她仍然爱着保罗。地狱之中禁止反悔。她知道她有罪，但仍然忠于她的罪孽。这表明了她的勇气。后悔与怨恨将是可怕的。弗兰采斯卡明白对她的惩处是正当的，她接受惩罚，并且仍然爱着保罗。

但丁感到惊讶，“爱情把我们引向死亡”②。保罗和弗兰采斯卡是双双被人谋害而死的。但丁感兴趣的不是他们的奸情，也不是他们如何被发现被杀死的情况。他感兴趣的是更为隐秘的事，是想知道他们是怎么明白彼此相爱的，怎么爱上对

① 原文为意大利文。

② 原文为意大利文。

方，最终又是如何到达那甜蜜的叹息时刻。他于是就提出了这个问题。

我要偏离我的话题，先回忆一段诗，也许是卢戈内斯的最好的一节诗。显然，这段诗的灵感来自《地狱篇》的第五章，是1922年那部《黄金时辰》中的一首十四行诗《幸运灵魂》中的第一节。

那一日的下午已逝去一半，
我前去向你做往常的道别。
是一种别离的隐约忧伤，
告知我已经把你爱上。

一名低能的诗人可能会说，与女子道别时他感到悲伤，也可能会说他们将会难得会面。但这节诗却不一样："我前去向你做往常的道别"是一行愚钝的诗，但这并不重要。因为说"往常的道别"则表明两人经常见面。然后，"是一种别离的隐约忧伤，告知我已经把你爱上"。

这诗的题材与《地狱篇》第五诗章基本一样：两人相爱，但并未道出爱情。这就是但丁想要知道的事，他希望她告诉他。于是她就对他讲，一天，为了消闲，二人共读朗赛罗的恋爱故事。爱情使他们受折磨。当时只有他们二人，全无一点疑惧。对什么无疑惧？对爱情。他们正在读《布列塔尼的物质》①，这是撒克逊人入侵法国之后英国人想出来的一本书。这类书使阿隆索·吉哈诺的疯狂得以滋生并暴露了保罗和弗兰采斯卡的爱情。弗兰采斯卡说她有时候也感到害臊，但终于到达了这一时刻。"quando leggemmo il disiato riso"即"当

① 原文为法文。

我们读到那渴望的微笑”时，她被她的情人吻了，他将永远不离开她。他也吻了她的嘴唇。“tutto tremante”，全身都颤动起来。

有一点，在整个故事情节中都可以感觉得到，并且也许给予但丁力量，但他没有说出来。但丁以极大的怜悯给我们描述了这两位情人的命运，我们而且也体会到但丁羡慕他们俩。保罗和弗兰采斯卡身陷地狱之中，而但丁却会得到拯救。但他们二人相爱过，而但丁却从未得到过他所爱的女人的爱情，即贝阿特里齐的爱情。这是他们可以感到自豪的地方，而对但丁来说，这是非常可怕的事，因为他失去了贝阿特里齐。相反，这两位身陷地狱的人却能够在一起相处。他们不能相互讲话，毫无希望的在地狱的昏暗旋风中打转。但丁甚至于没有告诉我们地狱中的苦难有结束的希望，但他们二人却在一起。当她讲话时，使用的是“我们”一词，她代表他们二人说话，这又是两人相处一起的象征，他们将永恒地在一起，同遭地狱之苦，而对但丁来说，却犹如天堂一般。

我们知道他激动万分，然后竟昏倒在地，好象断了气一般。

每个人，有其生命的某一瞬息之间，就可以确定他的人品。在这一时刻，一个人可以永远地发现他自己。有人说，但丁指责弗兰采斯卡是对她太残忍了。这是因为他不知道还有个第三者上帝的存在。上帝的见解不总是与但丁的感情相一致。不懂《神曲》的人说，但丁写《神曲》是为了向他的敌人报仇，为了赞美他的友人。这种看法完全错了。尼采曾极为荒谬地说过：但丁是巡视于坟墓之间的一只鬣狗。再说“巡视的鬣狗”这种说法本身就有矛盾。但丁并没有幸灾乐祸，他知道有些罪孽是不可饶恕的，是罪大恶极的。一个人犯有某种罪孽，但他的其他方面仍可以受人尊敬或佩服。弗兰采斯卡和保罗，

他们二人只是好色，他们没有别的罪过，但只要有一条罪，就可以指责他们。

上帝是不可捉摸的，这种思想我们在另一本重要的书籍中早就看到，那就是《约伯记》。你们还记得约伯是如何指责上帝的，上帝的朋友又是如何为他辩护的，最后上帝又是如何从旋风中发表讲话，既拒绝了那些为他辩护的人又拒绝了指责他的人的意见①。

上帝超越我们人类的判断力而存在，为了帮助我们懂得这一点，他举了两个特别的例子：一为鲸鱼，二为大象。他找这两样庞然大物为例是为了说明这两种动物的怪异程度并非比鳄鱼和河马逊色（名字用复数，在希伯来文中表示好多动物）。上帝高于人类的一切智慧，他自己在《约伯记》中就是这样说明的。人类在他面前显得渺小，竟敢对他横加指责或为他辩护。那是全然没有必要的，因为，就如尼采所言，上帝超凡脱俗，处于一切好坏之上，属于另一个层次。

倘若但丁总是与他想象的上帝一致，人们就会见到一个假的上帝，一个仅仅是但丁创造出来的上帝。然而相反，但丁必须接受那个上帝的存在，就象是他必须接受贝阿特里齐没有爱过他、佛罗伦萨无耻②、他被流放、最后死于拉韦纳等等这样的事实一样。他必须接受世上存在坏事这样的事实，同时又必须尊敬这位他所不理解的上帝。

《神曲》中缺少一个人物，但不是因为他太具人性的关系才不出现在《神曲》之中。这个人物就是耶稣。这耶稣不像出现在各福音书中那样出现在《神曲》之中。福音书中的那位很讲人道的耶稣不可能成为《神曲》所要求的那个三圣一体中的

① 有关这一段和下段中提到的鳄鱼和河马，可参阅《圣经》中的《约伯记》。

② 此处可能指佛罗伦萨政府在1311年无耻地坚持不对流放中的但丁实行大赦，反而将但丁和他的儿子们一起判处死刑这件事。

第二个人。

终于我要谈谈第二段了，对我来说，这是《神曲》中最好的片断，在第二十六章，就是关于尤利西斯的那一章。有一次，我曾写了篇题为《尤利西斯之谜》的文章。出版了，后来又丢失了。现在让我来重新回忆它。我认为这是《神曲》中最难解的一章，也许是最具深度的一章。不过如果谈论顶峰的话，《神曲》中到处是高峰，说哪处是最高峰，那是很困难的。

我选择《神曲》作为我的第一次讲座，是因为我是搞文学的。我认为《神曲》是文学的顶峰，这不等于说我同意它的神学观和它的神话。神话分基督教神话和异教神话等，我不是指这件事，而是说没有任何书能激发我如此深刻的美的激情。我再重复一遍，我是一个讲究享受的读者，我在书本之中寻找激情。

《神曲》是一本每个人都应读一读的书。不读《神曲》等于是剥夺了文学赐于我们自己的最好的天赋，就是使自己沦入苦行僧式的生活之中。我们为什么要自我摒弃阅读《神曲》所带来的幸福。再则，《神曲》并非是一本很难读懂的书。难的是隐藏于阅读后面的含义：有见解、有争论，但这本书本身是基督教的书。书中的中心人物但丁也许是文学之中最栩栩如生的人物，而且还有许多别的人物。让我们再回到尤利西斯的故事上来。

他们到了一处大坑边，我记得可能是第八坑，就是骗子们的所在。有一种咒骂是针对威尼斯的，说它的名字飞扬到天上和陆地，就是在地狱，也散布着呢！后来，他们从一高处俯视下面，见到一片熊熊大火，骗子们隐蔽的灵魂，就在那火焰之中。说隐蔽的灵魂，是因为他们曾干过偷偷摸摸的勾当。火焰在晃动，但丁几乎落入火中。维吉尔拉住他，是他的话使他挺住了。他们议论在火焰中的人。维吉尔提到了两位名人的名

字：一位是尤利西斯，另一位是狄俄墨德斯。他们二人由于一起设计了特洛伊木马的诡计，使希腊人攻入被围困的城市而落入火焰之中。

尤利西斯和狄俄墨德斯身陷火坑，但丁想认识他们。但丁告诉维吉尔，他想跟这两位古代知名的灵魂讲讲话，这是两位伟大的智慧的古人。维吉尔赞同他的愿望，但他要求他让维吉尔自己去跟他们讲话，因为那两位是妄自尊大的希腊人，最好但丁不要讲话。对这一点曾有过不同的解释：塔索认为维吉尔想冒充荷马。这种怀疑纯属无稽之谈，因为维吉尔曾歌颂赞扬过尤利西斯和狄俄墨德斯。如果说但丁认识他们，是因为维吉尔让他认识他们，我们就可以将诸如由于但丁是埃涅阿斯的后裔或由于他本人是蛮族人而受到希腊人蔑视之类的假设忘掉。维吉尔与狄俄墨德斯及尤利西斯一样，都是但丁的一场梦。但丁梦见他们，但是梦得如此深刻生动，以致于他认为这些梦幻中的人（他们的声音是他赋于他们的，他们的形象也是他赐于他们的）可以蔑视他，蔑视这位那时尚未写成《神曲》的无名之辈。

但丁自己也与我们一样，陷入这场游戏之中，他也被他的《神曲》骗了。他想，这些都是古代的聪明的英雄，而我则是无足轻重的人物，一个可怜的人。他们怎么会理睬我对他们讲的话呢？于是维吉尔就请求他们谈谈他们是怎样死去的。然后，那看不见的尤利西斯的声音便响了起来。尤利西斯在火焰之中，他没有脸孔。

现在，我们到了最奇妙的境界，读到了但丁所创造的故事，这个故事比《奥德修纪》和《埃涅阿斯纪》两本书所包罗的所有传说都高出一筹。

但丁是由于几件事才想出这个故事来的。首先，当时人们以为里斯本城是尤利西斯建立起来的，相信在大西洋之中存在

着幸运岛。凯尔特人以为大西洋中布满神奇的国家，比如有一个岛屿，上面有一条直通苍穹的河流，河中有无法数计的鱼，还有无数在陆上也不会翻的船；又比如，有一个旋转着的火焰岛；又比如还有一个岛，岛上铜铸的狗追猎银做的鹿。对这一切传说，但丁应当是有所知的。重要的是他用这些传说干了什么事，他创造的实在是很了不起的东西。

尤利西斯丢下了珀涅罗珀①，唤来了他的同伴，对他们说：虽然他们年岁大了，并且已经精疲力竭，但他们与他一道历尽千万的危难。现在他建议他们干一件高尚的事：穿过赫丘利②置放的界石，穿过大海，去认识南半球。在当时人们的想象之中，南半球是一片汪洋大海，以为没有人迹。他告诉他们，他们是人不是走兽。他们生来就要从事勇敢的事业，应当求正道，求知识。他们于是就跟随他，“船桨变成了鸟的两翼”……

奇怪的是这个比喻在《奥德修纪》中并不存在，但丁不可能知道。于是他们又远离了赛塔和塞维利亚，继续向前航行。进入茫茫大海，向左边航去。朝左边而去，在《神曲》之中，意味着坏的方向，因为向右通向炼狱，向左通向地狱。也就是说，“左”具有双重含义，一字二义。然后又说：“夜晚，看见另一半球上空布满众星”——即我们所在的南半球布满众星。（爱尔兰著名大诗人叶芝曾说过 Starladen sky，即“布满星星的天空”，但在北半球，这并非是事实，那里与我们这里比，只有稀疏的星星。）

他们航行了5个月，最后终于见到了陆地，那是一座由于距离遥远而呈现棕褐色的山，比他们见过的任何山都高。尤利

① 珀涅罗珀是奥德修的忠实妻子，丈夫远征时，她一直贞守在宫，终于等到丈夫归来。

② 赫丘利，即赫拉克勒斯，希腊神话中力大无比的英雄。

西斯说，欢乐顿时变成了号淘大哭，因为陆上刮来了一阵旋风，船只开始下沉。从另一章中看，这就是炼狱中的那座山。但丁认为，炼狱是耶路撒冷市的另一端。（但丁为了写诗的目的装作这样认为）

那么，我们读到了这一可怕的时刻。我们要问，为什么尤利西斯受到了惩罚，显然不是因为那马的计策害了他①，因为他生命的高峰时刻是另一时刻，那也是但丁与我们的时刻，使他受惩罚的是企图冲进禁区、认识禁区的那高尚而又勇敢的事业。我们要问这一章为什么有那么大的力量，在回答这个问题之前，我想追忆一下我认为至今未被任何人指出过的事。

那是另一本伟大的著作，是麦尔维尔的《莫比·狄克》②。是我们时代的伟大诗篇。他通过朗费罗③的译本了解了《神曲》，写的是残废的船长埃哈伯的愚蠢行动，他想对一条白鲸实行报复，最后他找到了白鲸，但白鲸使他葬身海底。这一伟大的小说与但丁的诗篇的结局正好一致：大海使他们遭受灭顶之灾。麦尔维尔当时一定是想起了《神曲》，虽然我倒情愿这样看：他读《神曲》，模仿《神曲》，到了完全忘却的地步，《神曲》成了他的一部分。后来他发现了多年前曾读过的东西，但故事还是同一个。所不同的是埃哈伯的动机不是出于高尚的目的而是出于复仇欲望的冲动。相反，尤利西斯是以最高尚的人的方式行事的。另外，尤利西斯有着正当的理想、这种理想与智慧紧密相关，然而他受到了惩罚。

这个故事的悲剧结局的原因是什么？我认为有一种解释是唯一说得通的，这就是：但丁感到从某种意义上说，尤利西斯

---

① 指尤利西斯设计特洛伊木马攻陷特洛伊城因而可能受到上帝的惩罚。

② 《莫比·狄克》又译《白鲸》。

③ 朗费罗（1807—1882）美国诗人，著有《夜吟》、《奴隶之歌》、《候鸟集》、《海华沙之歌》等。

就是他本人。我不知道他是否自觉地感到这一点，这并不重要。在《神曲》的某一三行诗中他说：谁都无法知晓上帝的裁判，谁也不知道谁能得救、谁受惩罚。但是他却通过诗的形式冒险地探索上帝的判断，他把那些受罚的展现在我们面前，也把那些受拯救的展现在我们的面前，他该知道这样做是很危险的。他不可能不知道，他这里在预测上帝的那无法猜透的意志。

尤利西斯这个人物显得有力量，因为尤利西斯是但丁的一面镜子。因为但丁以为，他也许要同样受惩罚。的确，他写的是诗，但他是有意无意地违反了黑夜、上帝及神明的神秘法则。

终于，我该结束我的讲话了，我只想强调：谁也无权剥夺自己的乐趣——单纯地阅读《神曲》的权利。然后才做评论，才有了解每个神话的含义的愿望和探讨但丁如何取用维吉尔的伟大诗句并且使它变得更美。开始时，我们应当以孩童般的信念读这部书，让我们全神贯注，这部书将会陪伴我们一生一世。《神曲》曾经是我多年的伴侣，我知道，明天我只要一打开它，就会发现至今尚未发现的新东西。我知道这部书远远超越我的生命，超越我们大家的生命。

阿根廷作家及其传统

我想就阿根廷作家及其传统的问题提出几点疑虑并作些解释。我并非说解决这一问题有困难或不可能，而是对问题本身的存在表示疑问。我相信，我们面对一个可以进行动人地发挥的修辞方面的题目。我认为，这不仅仅是一个真正的思维方面的问题，这也涉及一种幻象，一种虚假的表面现象，一个不是问题的问题。

在研究这个问题之前，我想谈谈最常见的提法和解决办法。我从一个不能产生的观点开始，它没有经过推理的论证。这个观点认为，阿根廷文学传统存在于加乌乔诗歌之中。根据这个观点，加乌乔诗歌的语汇，写作方法和题材应当对现代作家有所启示，应当是个起点和典型。这是最普遍的看法，因此我想在这上面多花些工夫。

卢戈内斯在他的《民间歌手》一文中提出了这一点，书中说我们阿根廷人拥有我们的经典著作《马丁·菲耶罗》，并且说这部诗作对我们阿根廷人来说就如荷马的诗对希腊人一样。反对这种说法而又不损害《马丁·菲耶罗》似乎是困难的。我认为《马丁·菲耶罗》是我们阿根廷人写的最不朽的作品，但我同样坚定地认为：我们不可以为《马丁·菲耶罗》像人们有时候所说的那样是我们的《圣经》，我们的正宗经典。

里卡多·罗哈斯[1]也曾建议把《马丁·菲耶罗》当作我们

---

① 里卡多·罗哈斯（1882—1957）阿根廷作家。

的《圣经》。他在他的《阿根廷文学史》中有一篇文章，使之看起来似乎是大家的共同看法，但实际上是一个圈套。

罗哈斯研究加乌乔诗，即伊达尔戈①、阿斯卡苏比②、埃斯塔尼斯拉奥·德尔·坎波③及何塞·埃尔南德斯④等人的诗，并且说它出自民间歌手的诗，出自加乌乔自发吟成的诗。民间诗的格律是八音节诗。加乌乔诗歌的作者使用这种格律，从而他得出结论：加乌乔诗是民间歌手的诗的继续和完善。

我以为这结论有一个很严重的错误，或者可以说是一个很巧妙的错误，因为可以看出，罗哈斯为了给由伊达尔戈所开创的而由埃尔南德斯发展到顶峰的加乌乔诗涂上一种植根于人民的色彩，把加乌乔诗说成是加乌乔人的诗的继续，或源自加乌乔人的诗⑤，这样，就如米特莱⑥所说，伊达尔戈就不是这类诗的荷马，而只是其中的一员。

里卡多·罗哈斯把伊达尔戈变成了民间歌手，可是根据同一本《阿根廷文学史》，这位所谓的民间歌手倒是写起了十一音节诗。这种格式民间歌手自然是不使用的，因为不合他们的口味。同样当加西拉索⑦从意大利输入十一音节诗时，西班牙读者一样感到不和谐。

我认为加乌乔人的诗歌和加乌乔诗歌二者之间有根本不同。只要将任何一本民间诗集与《马丁·菲耶罗》、《巴勃里

---

① 伊达尔戈（1788—1823）乌拉圭人，加乌乔诗人。

② 阿斯卡苏比（1807—1875）阿根廷加乌乔诗人。

③ 埃斯塔尼斯拉奥·德尔·坎波（1834—1880），阿根廷作家，著有《浮士德》。

④ 何塞·埃尔南德斯（1834—1886）阿根廷作家，《马丁·菲耶罗》的作者。

⑤ 加乌乔诗即描述加乌乔人习俗人情的诗，加乌乔人的诗即由加乌乔人写的诗。

⑥ 米特莱（1821—1906），阿根廷军事家、政治家、作家。著有《贝尔克拉诺及阿根廷独立史》等，翻译了但丁的《神曲》。

⑦ 加西拉索（1539—1616）秘鲁历史学家、作家。

诺·卢塞罗》及《浮士德》做一比较，就可发现其中的差异。这种差别既存在于语汇之中，又表现在诗人的目的之中。农村及城市郊区的民间诗人写诗的题材常带有普遍性：他们写爱情的痛苦，写离情别绪之类，并且用很通俗的语汇写成。相反，加乌乔诗歌的诗人们使用经过深思熟虑的、民间歌手们所不用的民间语言。我这倒不是说民间诗人们用的是正确无误的西班牙语，我是想说，要是有错误、不确切之处，那是出于无知，相反，加乌乔诗人着意寻觅土生土长的语汇和浓郁的地方色彩。下面就是一个例证：哥伦比亚人、墨西哥人或西班牙人能够轻而易举地读懂民间歌手及加乌乔人的诗，但却需要一本生僻词辞典才能勉强地读懂埃斯塔尼斯拉奥·德尔·坎波或阿斯卡苏比的诗。

这一切可以归纳为：产生了令人佩服的作品的加乌乔诗歌——我得赶快重复一下——与任何别的文学种类一样是一种人为的产品。在初期的加乌乔诗中，在巴尔托罗梅·伊达尔戈的行吟诗中，已可看出他的目的是以加乌乔人的角色写这些诗，就像加乌乔人嘴里说出的一样，以便让读者以加乌乔式的语调去朗诵这些诗。这些诗远不是民间诗。当人们朗诵它们时，坚信自己是在完成一桩重要的事（这一点我不仅在农村地区的民间歌手身上观察到，而且也在布宜诺斯艾利斯附近的民间歌手身上见到过。），本能地避用一些民间的词语，寻找使用高亢浮华的语汇。很可能现在是加乌乔诗影响了民间歌手，他们在土生白人之中也有很多很多。但当初不是这样，我们可以在《马丁·菲耶罗》中找到一个（谁也不曾指出过的）证明。

《马丁·菲耶罗》是用加乌乔语调的西班牙语写成的，它使我们久久不会忘记的是其吟唱者是个加乌乔人。书中有许多取之于放牧生活的比喻。但是在一处著名的段落中，作者却忘记了他为了着意地方色彩的描写而使用了通用的西班牙语。而

且讲述的也不是本地的题材，而是一些关于时间、空间、大海、黑暗之类的抽象空洞的大题目。我指的是马丁·菲耶罗与莫雷诺之间的对歌，即第二部的最后部分。这仿佛是埃尔南德斯本人想指明加乌乔诗和真正的加乌乔人的诗有什么不同似的。当这两个加乌乔人菲耶罗与莫雷诺开始对唱时，他们忘记了一切佯装的加乌乔特色而涉及哲理方面的题材。我在听郊区的弹唱手们吟唱时也证实了同样的情况。他们避免使用方言土语，尽其所能想吟唱得音正词切，但当然没有成功。他们的目的是把诗改得更为高雅一点，更为超凡脱俗一点，我们可以面带笑容地这样说。

认为阿根廷诗应当具有区别于其他诗的阿根廷特色，并且具有丰富地方色彩，这种想法，我认为是一个错误。如果有人问我们哪本书最具阿根廷特色：是《马丁·菲耶罗》还是恩里克·本切斯[1]的十一行诗《骨灰盒》？没有任何理由说前者更能代表阿根廷。人们会说本切斯的《骨灰盒》之中，没有阿根廷的景色，没有阿根廷的地貌，没有阿根廷的植物和阿根廷的动物，然而，在《骨灰盒》中有别的一些阿根廷特色。

我现在回想起来《骨灰盒》中的几行诗，它们表面上似乎正好使人不能说这是一本阿根廷书。这几则诗是："……阳光在屋顶、在窗框闪烁，夜莺想说它们在恋爱。"

此处，人们不可避免地指责道："阳光在屋顶，在窗框闪烁"，恩里克·本切斯是在布宜诺斯艾利斯郊外写这几行诗的，而布宜诺斯艾利斯郊外没有屋顶，而只有屋顶平台；"夜莺想说它们在恋爱"，说夜莺是一种现实的鸟，还不如说它是文学中的鸟，是希腊和德国传统中的鸟。尽管如此，我则说，这些常见的形象中，在这些屋顶和奇怪的夜莺身上，自然找不

---

① 恩里克·本切斯，生于1888年，阿根廷诗人，他的诗具有古典风格。

到阿根廷的建筑和飞禽特色，但却有阿根廷的廉耻，有着对阿根廷的影射。当本切斯叙述那逼迫着他的巨大痛苦，谈及那抛弃了他、留给他一个空荡荡的世界的女人时，他求助于诸如屋顶和夜莺等外国常见的形象，这是很有用意的作法。有着某种廉耻、不信任和影射之意。还表示存在着阻碍我们相互信赖、亲密无间的困难。

此外，我不知道是否该说，所谓应当由产生某种文学的国家的固有特色来确定这种文学，是一种比较新的看法，所谓作家应当寻找他们自己国家的题材，也是一个新的并且是武断的看法。不讲远的，我认为如果有人因为拉辛[①]写作了希腊和古罗马题材的作品而拒绝承认他是法国诗人，他一定不能理解。我想，如果有人企图限制莎士比亚只写英国题材的作品，并且告诉他，作为英国人，他无权写斯堪的纳维亚的哈姆雷特或苏格兰题材的《麦克白》，那么他一定非感到吃惊不可。阿根廷的这种对地方特色的迷信，是一种新的对欧洲的迷信，这是民族主义者们应当加以拒绝的。

几天之前，我听到一种奇怪的说法，认为正宗土生土长的东西常常、并且可能排除地方色彩。我是从吉本[②]的《罗马帝国衰亡史》一书中读到这一论点的。吉本说，《古兰经》这本最出色的阿拉伯书中，没有写到过骆驼。我认为，如果说对《古兰经》的真实性存在什么怀疑的话，这没有提及骆驼正好足以证明这是一本真正的阿拉伯书。《古兰经》是穆罕默德写的，而穆罕默德本人作为阿拉伯人，他没有必要非要知道骆驼是阿拉伯特有的动物。对他来说，骆驼只是阿拉伯现实的一部分，没有必要予以突出。相反，如果是一个骗子，或者是旅行家，或阿拉伯民族主义者，他要做的第一件事就是对骆驼大书特

① 拉辛（1639--1699），法国诗人。著有《安德罗玛克》、《菲德拉》等。

② 吉本（1879--1949），英国历史学家。著有《罗马帝国衰亡史》等。

书，在每页纸上都要写写骆驼队。但穆罕默德自己是阿拉伯人，他表现得很平静，知道不写骆驼他一样是阿拉伯人。我认为我们阿根廷人应像穆罕默德，我们无需描述太多的地方色彩，这样一样是阿根廷人。

请允许我吐露一个秘密，一个小小的秘密，许多年以来，在几本现在已经幸运地被遗忘的书中，我曾想写布宜诺斯艾利斯边缘地区的风俗、精粹，我自然地在本地的土语上大花工夫，从来不排除诸如“爱打架者”、“家庭舞会”、“土坯围墙”等等词汇，我就这样写成了那几本易被遗忘并且已经被遗忘的书。然后大约在一年以前我写了题为《死亡与指南针》的故事，这是一篇恶梦之类的东西，梦中出现由于可怕的恶梦而变了样的布宜诺斯艾利斯的风物。我脑海中想到是科伦大道，但在文中就把它写成鲁厄·德·托乌龙；脑中出现的是阿德罗格别墅，但文中我称它为忧伤的雷·罗伊，这个故事发表之后，我的朋友告诉我，他们终于在我写的故事中找到了布宜诺斯艾利斯郊区的特色。这是因为我没有着意去写这种特色，因为我任凭自己沉醉于梦中，就这样，多年之后我终于得到了我过去徒劳无功地寻找的东西。

现在我要谈一本民粹主义者们经常提到的名著，这就是吉拉尔德斯所写的《堂塞贡多·松勃拉》一书。民族主义者们认为《堂塞贡多·松勃拉》是一本典型的国书。然而，如果我们把《堂塞贡多·松勃拉》与别的具有加乌乔传统的著作做比较，我们就可以看到它们的相异之处。在《堂塞贡多·松勃拉》一书中，用了大量的与农村语汇毫无关系的比喻，倒是与蒙特玛特雷① 的现代聚会上所使用的比喻一脉相承。至于这本书的传说与故事，可以轻而易举的证实，该书是受了吉卜林的小说

---

① 蒙特玛特雷是法国首都巴黎北部的一区。

《吉姆》的影响，而《吉姆》的故事发生在印度，而且是在马克·吐温[①]的密西西比史诗《哈克贝利·芬历险记》的影响下写成的。我发表这种见解不是要贬低《堂塞贡多·松勃拉》，正好相反，我想强调，吉拉尔德斯必须回忆那个时代的法国聚会上的写诗技巧以及多年以前他读过的吉卜林的作品，才使我们拥有他这部书。吉卜林、马克·吐温以及法国诗人们的比喻对于这本阿根廷书是必不可少的，我再重复一遍，这本并不缺少阿根廷特色的书，就是由于受到以上这些影响的关系。

我想谈谈另一种矛盾：民粹主义者们佯装崇拜阿根廷的思维能力，可是却企图使这种智能在写诗时囿于几个贫乏的地方题材，仿佛阿根廷人只能谈论郊区和牧场而不能描写宇宙似的。

我们再来谈另一个观点，人们常说，我们阿根廷作家应当遵循一个传统，这个传统就是西班牙文学。较之第一个观点，这自然少些狭隘，但也倾向于限制我们。对此可以从多方面给予反驳，但我只谈两点就够了。第一：可以正确无误地说，阿根廷历史是一部企图脱离西班牙的历史，是一部自愿远离西班牙的历史；第二：在我们之中，西班牙文学所产生的乐趣——我自己也亲自分享过这种乐趣，是一种已经得到的乐趣。我经常向无特殊文学修养的人提供法国及英国的著作，他们则立即毫不费力地喜欢上这些书。相反，当我向我的朋友们推荐西班牙书时，我得到证实，没有经过特别的学习，他们很难爱上这些书。因此，我以为，阿根廷的一些名作家，如果如西班牙人那样写作，这决非是他们继承西班牙文学才能的见证，倒是可以被看作是阿根廷人变化无常的特性的见证。

现在我要谈一谈我不久之前读到的、使我惊讶不已的关于

① 马克·吐温（1835—1910），美国作家。著有《汤姆·索亚历险记》、《王子与贫儿》等。

阿根廷作家及文学传统的第三种意见。这种意见说，我们阿根廷人已经与过去割断了联系，我们与欧洲之间的连续已经成为过去。根据这种奇特的见解，我们阿根廷人仿佛还处于文学创作的初期，寻求欧洲的题材及写作方法只不过异想天开，是谬误，我们该懂得我们还完全处于孤独状态，而不能去试做欧洲人。

我认为这种意见也是没有依据的。我理解许多人同意这种见解，因为这种说我们孤独、迷惘，原始的表白，像存在主义那样具有忧伤的魅力，许多人都接受这种意见。因为接受了它，他们就会自感寂寞、忧伤。从某种意义上说，更有乐趣。然而，我观察到，我们这个国家，正因为是一个新的国度，时间的内涵更为博大。欧洲发生过的一切，最近几年欧洲发生过的许多戏剧性事件，都在我们这里发生深刻的反响。一个人在西班牙内战期间是佛朗哥分子还是共和派人士，或者是纳粹的支持者还是同盟国的支持者，在许多情况下，这样的事曾经决定一场纷争的结局并引起严重的分离。要是我们真的与欧洲割断了联系，就不会发生这样的情况。至于阿根廷历史，我认为我们大家都深切地感觉到它的存在。我们并且必然感觉得到，因为历史年表也好，我们的血液也好，都表明我们的历史近在咫尺。人物的名字，内战时的各次战役，独立战争等等，一切都存在于我们的时间之中和家庭传统之一，离我们很近很近。

阿根廷的传统是什么？我认为我们可以轻而易举地回答这个问题，对此没有任何困难。我以为我们的传统就是全部西方文化，我们有权拥有这种传统。甚至于比这个或那个西方国家的居民有更大的权利。此时，我想起了美国社会学家凡勃伦①所写的关于犹太人在西方文化中的优势的文章。有人问所谓这

① 凡勃伦（1857—1929），美国经济学家和社会学家。

种优越是否可以推断为犹太人天生优等，他回答说不是，而是说犹太人在西方文化中的表现更为突出，因为他们在这文化的范畴之内行事，但同时却不因为某种特殊的虔敬而受到这种文化的束缚。“因此，”他说，“一个犹太人总是比一个不是犹太人的西方人更易于在西方文化中做出创新。”我们可以说，爱尔兰人在英国文化中的情况也是一样。谈到爱尔兰人，我们没有理由推测：在英国文学和哲学中，大量爱尔兰人的崛起是由于他们的种族优等。因为许多杰出的爱尔兰人（萧伯纳，贝克莱①、斯威夫特②等）是英国人的后裔。他们没有凯尔特人血统，然而，他们只要感到自己是爱尔兰人，就足以使他们在英国文学中进行创新。我认为我们阿根廷人推而广之是南美人，我们处于相似的境况。我们可以使用所有的欧洲题材，不加迷信地，以一种可能并且已经产生幸运效果的挑战精神去使用这些题材。

这并不意味着阿根廷的所有尝试都一样一帆风顺。我认为，这个所谓传统及阿根廷特色的问题只是决定论这一永恒的问题的一种当代的、短暂的表现形式。如果我要用一只手敲桌子，并且自问道：用左手呢还是用右手？然后我用右手敲了敲桌子。决定论者一定会说我只能用右手敲桌子，宇宙的整个历史都迫使我用右手敲桌子；要是能用左手那一定会成为奇迹。尽管如此，倘若我用左手敲，他们也会说同样的话：“他不得不用这只手敲桌子。”文学题材和文学创作中发生的情况也一样：把我们阿根廷作家干得不错都归因于阿根廷传统。同样，说使用意大利题材是属于乔叟和莎士比亚的英国传统。

此外，我还认为，先前关于文学实践的目的的讨论都建立在认为作家的意图和计划是至关重要的这样一个错误的基础

① 贝克莱（1685—1753），英国哲学家。

② 斯威夫特（1667—1745），英国作家，著有《格列佛游记》等。

上。我们以吉卜林为例：吉卜林一生致力于写特定的政治信念方面的题材，企图使作品成为一种宣传工具。然而到了他生命的后期，他不得不承认，一个作家的作品的真谛常常连作家本人也无法知道。他还回忆了斯威夫特的例子，当斯威夫特写《格列佛游记》时，是想树立一块攻击人类的丰碑，可是他却为孩子们留下了一本书。① 柏拉图说过：诗人犹如上帝的记录员，上帝激励他们背弃自己的意愿和目标，就如磁石吸引无数的铁屑。

因此，我要重复一遍，我们不必害怕，我们应当把整个宇宙当作我们的财产，要尝试各种各样的题材而不能为了让自己当个阿根廷人而专门写阿根廷的题材。因为，或者我们是天命注定的阿根廷人，这样我们不管怎样做都是阿根廷人；或者我们成为一名带面具的假阿根廷人。

我想，如果我们任凭自己沉溺于这个名叫艺术创作的随意的梦，我们就会成为阿根廷人，而且会成为好的或过得去的作家。

---

① 斯威夫特的《格列佛游记》是寓言小说，以里梅尔·格列佛船长的口气叙述周游四国的情景。这四国是小人国、大人国、飞岛国和贤马国。书中描述统治者的贪婪、残忍，党派之间的倾轧；人与人之间的争夺等等，斯威夫特借此表明，如果人类让贪欲战胜理智，人类就可能堕落成为贤马国中的人形动物。《格列佛游记》是斯威夫特的最著名作品。由于是一本寓言小说，因此说他“给孩子们留下一本书”。

关于纳撒尼尔·霍桑

我要用一个比喻的来历，确切地说，用使用这个比喻的几个例子，开始我的美洲文学史的讲座。我不知道是谁发明了这个比喻，也许，以为比喻可以发明出来是一个错误。能够把一个形象与另一个形象紧紧地联系起来的真正的比喻曾经有过，而我们可以创造的比喻是假的比喻，是不值得创造的。我要说的这个比喻把梦比作一场戏。19世纪，克维多在他的《死亡之梦》一书的开头使用了这个比喻。贡戈拉在他的十四行诗《多变的想象》中这样写道：

梦，风中舞台上的主角。
让黑暗的幽灵，
披上美丽的外装。

18世纪，艾迪生①说得更精确，他写道："梦幻中的灵魂是戏剧，是演员也是观众"。很久以前，波斯的欧玛尔·海亚姆②曾写道：世界的历史是上帝——泛神论者心目中的无数上帝所筹划、表演并观看的、为了使他永生并得到消遣的一场戏。很久以后，瑞士的荣格在他精彩无疑又确切的书中，将文学创作与梦的创作相比较，将文学比作梦。

① 艾迪生（1672—1719），英国散文作家，文学评论家。著有《远征》、《加图》等。

② 欧玛尔·海亚姆（1048—1122），波斯诗人，哲学家。

如果文学是梦，一场有针对性的、蓄意创造的梦，但从根本上说是一种梦，那么以贡戈拉的诗句作为美洲文学的题目，并且以对梦想者霍桑的考证开始谈美洲文学史，那是很妥当的。还有在时间上更早一些的美洲作家——费尼莫尔·库柏①，一位属于埃杜阿多·古铁雷斯一类、但比古铁雷斯档次低得多的作家；华盛顿·欧文，一位曾描述过西班牙优美的风土人情的作家②，但我们可以忌而不谈他们。

霍桑于1804年出生于塞勒姆港。在美国，塞勒姆港在那时就具有两个异常的特征：既是一个虽然贫困但却古老的城市，又是一个日趋衰亡的城市。霍桑在这个有着圣经般纯洁的名字、古老的没落城镇里一直生活到1836年。他曾以一种感伤的爱喜欢过这个城镇，这种感伤的爱是由失意，疾病、怪癖以及那些不爱我们的人引起的。从根本而言，说他从未远离过这个地方并非是谎言。50年之后，当他在伦敦或罗马的时候，仍然过着在塞勒姆镇的清教徒式的生活。比如，已经到19世纪了，他仍然反对雕塑家创作裸体的塑像……

他的父亲纳撒尼尔·霍桑船长，于1808年因黄热病死于东印度的苏里南。他的祖辈之中，有位叫约翰·霍桑的，在1692年的驱巫案中当过法官。19名妇女，其中有一名叫蒂塔巴的奴隶，被判处绞刑。在这离奇的诉讼案中（当今的狂热具有别的形式），霍桑法官的作为既是严厉的，当然也是诚恳的。我们现在所涉及的这位霍桑写道："殉难的巫婆们使他名噪一时，以至于人们可以正当地认为，那些倒霉的女人们的鲜血在他身上留下了斑斑血迹。要是他现在还未化成尘土，这血迹将永远地玷污他那埋在查特街的坟墓中的遗骨。"做了这一番描绘之

① 费尼莫尔·库柏（1789—1851）美国小说家。著有《皮裹腿的故事集》等。

② 华盛顿·欧文（1838—1905）美国作家，曾任美国驻西班牙公使，写过有关西班牙风土人情的书。

后，霍桑又说：“我不知道我的祖辈是否做过忏悔，并请求过上帝的怜悯。现在我为他们做这一切，并且祈求任何落到这个家族的诅咒，从今日起都得到宽恕。”霍桑的父亲死后，他的遗孀，即霍桑的母亲，将自己禁闭于三层的居室之中。这一层还住着霍桑的两个姐妹，即路易莎和伊丽莎白。最高一层是霍桑的居室。他们不一起进餐，相互之间也几乎不交谈。饭食放在一个盘里置于走廊之中。霍桑整天以写离奇的故事度日。夜幕下落之时外出散步。就这样悄悄地度过了12年。1873年，他在给朗费罗的信中写道：“我毫无目的地将自己幽禁起来，丝毫不曾想过我会这样。我变成一名俘虏，被禁锢在监牢之中，现在我找不到打开监门的钥匙。即使门是开着的，我也没有胆量迈出一步。”霍桑身材高挑，清瘦而又英俊，肤色黝黑。走起路来左右摇摆，像个常出海的人。那时候还没有儿童文学（毫无疑问，这对儿童反倒更幸运）。6岁的时候，霍桑读了《天路历程》①，还读了用他自己的钱买的第一本书《仙后》②，两本都是寓言。他还读过《圣经》，虽然他的传记作者没有提到。也许《圣经》是第一代霍桑即威廉·霍桑于1630年从英国随着他的刀剑一起带来的。我提到寓言一词，这个词是重要的。在涉及霍桑的著作时，这词也许还有些不妥和冒失。人们知道埃德加·爱伦·坡曾指责霍桑使用隐喻。他认为不应当维护隐喻的手段。这样，我们就面对两件事：第一，要弄清隐喻是否真的不合法；第二，弄清霍桑是否写过这类东西。据我所知，最出色的声讨隐喻的檄文是柯罗齐写的，而维护隐喻的最好文章是切斯特登写的。柯罗齐指责说，隐喻是令人厌倦的同义词的重叠，是一种空洞无物的重复的把戏。比方说，先告

① 17世纪英国作家班扬讽刺贵族阶级的寓言式作品。

② 16世纪英国作家斯宾塞写的诗，以寓言为手法，在精神上反对天主教而歌颂作为英国民族象征的伊丽莎白女王。

诉我们但丁得到维吉尔和贝阿特里齐的指引，然后又向我们解释，让我们明白，但丁是灵魂，维吉尔代表哲理、理性或智慧，而贝阿特里齐则是神的化身。依照柯罗齐的理由（例子不是他的），但丁可能预先思考过："理智和信息使灵魂得救"或者"哲理和神学指引我们走向天堂"，在他思考神学和信念之际，就把贝阿特里齐写进去，这犹如一场戏一般。依照这种傲慢的见解，隐喻成了一种猜谜，成为比别的表达方式更广、更慢、更讨厌的表达方式，是一种粗俗的或者是幼稚的写作方式，它使美学误入歧途。柯罗齐是在1907年提出这种反对意见的，而1904年切斯特登实际上已做过驳斥，但柯罗齐并不知道。文学是如此地博大而且相互隔绝！切斯特登的有关章节写在一篇关于画家瓦茨的文章之中。瓦茨是19世纪末英国著名画家，像霍桑一样，有人指责他使用隐喻的手法。切斯特登承认瓦茨使用过隐喻，但否认这种手法有错。他的理由是：现实是取之不竭的财富，人类的语言不会耗尽这种使人眼花缭乱的财富。他写道："人类明白，在人的心灵深处蕴藏着比秋天森林的色彩更使人头晕目眩的、为数众多而又不知其名的色彩。然而，人们相信，在各种聚会与变化的过程之中，这些色彩可以用一种任何的哼声及叫喊的声音机制准确地表现出来。并且认为，从一个经纪人的内心，能真正地发出代表他思想中各种秘密和渴求努力的声音……"切斯特登后来又说，存在着能以某种方式适应永不满足的现实的不同语言，在这些语言之中，有着隐喻和寓言。

换言之，贝阿特里齐并非是信念的标志，并非是很费了一番努力才寻得的"信念"一词的任意象征。实际上，世界上有一种东西——一种特殊感情，一种亲密的进程，一系列相似的状态——可以由两种象征去表示：一种非常贫乏，那就是发音为"信念"的这个词；另一种就是贝阿特里齐，是那来自天

堂，为了拯救但丁而在地狱留下她们足迹的贝阿特里齐。我不知道切斯特登的论点是否有价值，但我知道，一个隐喻越难简单地笼统化或抽象化，这个隐喻就越好。有的作家是通过形象进行思考的（如莎士比亚、堂恩[1]或维克多·雨果），也有的作家善做抽象思维（如本达[2]或罗素）。首先，前者和后者都是很有价值的作家。但是，如果一位善做抽象思维和理性推理的作家也想成为通过形象进行思考的作家，就会发生柯罗齐所指责的那种情况。我们就可以看到，一种逻辑进程被作者改变了模样，"使读者的理解受到了嘲弄，"华兹华斯曾经这样说过。这种毛病的一个明显的例子是何塞·奥尔特加·加塞特[3]，他的良好的思维受到了他偶发的费力的比喻的阻碍。霍桑的情况可能还要厉害。除此之外，他们是两位完全不一样的作家。奥尔特加能进行推理，有时行有时不行，但想象不行。霍桑是一个能进行持续不断奇异想象的人，但是我们可以说他是一个与推理思维格格不入的人。我并非说他生性愚钝，我是说他通过形象、直觉进行思维，而没有一种辩证的机制，就如女人们常常做的那样。是一种错误的美学观损害了他：他有一种想把每种想象变为一个寓言的苛刻愿望，并一定要添上某种寓意，有时候甚至于加以伪造和篡改。他的笔记本还保留下来，笔记本里简要地记着一些故事情节。1836年的一本上这样写着："一蛇入某人胃中，并依此人维持生命。自15岁至35岁，此人备受其苦。"这几句话本来也就够了，可是霍桑认为非添上几句不可："这是妒忌和某种坏念头的象征。"另一例是1838年的，他写道："想象：一些毁了一个人的幸福的奇怪、神秘而又残酷的事件发生了，此人将这些事件归咎于他隐蔽的敌人。

① 堂恩（约1572—1631），英国诗人。玄学派诗歌的主要代表。

② 本达（1867--1956），法国哲学家、著作家。

③ 何塞·奥尔特加·加塞特（1883—1955），西班牙哲学家、散文家。

但最终他发现自己是唯一有错的人，是这一切事件的起因。教训：幸福就在我们自身。”同一年还有一个例子：“某人醒着时，觉得另一人好，对之完全相信。但在梦中此友人却成为不共戴天之敌。此梦使其深感不安。最后证实，梦中印象甚确，梦是对的。解释：梦对真实有直觉。”他的那些不寻求寓意及哲理的、除了阴森可怖之外似乎无其他背景的幻想故事更好一些。1838年有一则写道：“想象：某君，其命运和生命受制于人，二人同处沙漠之中。”5年之后，霍桑又添上下面一段情节，这是上一段的另一种形式：“一意志坚定者，对精神上受制于他的某君发号施令，令其执行某项行动。发令者亡，行令者继续实施其行动，直至最终。”（我不知道霍桑以何种方式去写这段故事，也不知他能否确定那项行动是平庸呢，还是稍为可怖、离奇或卑贱下作。）还有一段，也是关于奴役、控制他人的事：“一富豪遗嘱将房舍赠与一贫穷夫妇。该夫妻迁入，遇遗嘱中令其不可辞退的一阴险佣人。此人折磨夫妇二人。然此人即为立遗嘱者。”我再举二段草稿为例，相当离奇，其题材（并非为皮兰德娄及纪德①所不知）是美学镜头和普通镜头、现实和艺术的统一或混合。第一段如下：“某二人在街头期待某事件发生及主要演员到来。事件正在发生，此二人就是他们等待的演员。”另一段稍为复杂：“某君写故事，发觉该故事违反其意愿发展下去。故事中人物不按原设想行事，发生了没有预料到的事。此君企图避免的灾祸正在临近。此故事可成为此君命运的先兆，他本人是故事人物之一。”这一类手法——虚构的世界和现实世界（在阅读过程中我们当它是现实世界）相互交融的手法，是一种现代手法，或我们认为是现代手法。其起源，其远古的源头也许在《伊利亚特》之中，里面写到特洛亚的海伦编制壁毯，壁毯上编制出的是特洛亚战争的战役和

① 纪德（1869—1951），法国作家。著有《窄门》、《田园交响曲》等。

不幸。这一点肯定给维吉尔留下了深刻印象，因为在他的《埃涅阿斯纪》中，特洛亚战争中的战将埃涅阿斯到达迦太基港时见一廟前的大理石上刻有这场战争的场面。而在众多的战将画像之中，他见到了他自己的像。霍桑乐于将现实与想象交融一处，认为这是艺术的反映和重现。在我上面提到的他的写作提纲中，可清楚地看到，他喜欢这么一种泛神论观点：一个人即是另外一些人，一个人又是所有的人。

在他的提纲中还可发现比泛神论以及艺术重现的观点更为重要的东西，我说的是对一个期望成为小说家的人来说很重要的东西。可以看出，刺激霍桑的事物和他的出发点一般说来是情景。是情景而不是个性。他先根据自己的意愿设想了一种情景，然后寻找使其人格化的个性。我不是小说家，但我怀疑没有任何小说家是如此行事的。“我认为斯科姆伯格真有其人。”约瑟夫·康拉德①对他的小说《胜利》一书中的印象最深的人物之一这样评价。任何小说家对任何小说中的人物都会认真地做这样的评论。《堂·吉诃德》中的冒险故事并非设想得很好。那些缓慢的、相互对立的对话——我记得作者将此称为推理，其错误就在于它们令人难以置信。但毫无疑问，作者塞万提斯对堂吉诃德这个人物是很了解的，并且能够相信他。我们对小说家们这种自信的相信弥补了他们的各种疏漏。如果我们确信，作者设想一些令人难以相信的或愚蠢的事不是为了吓唬我们的良好信念，而是为了使小说的人物更为鲜明，那么，这又有什么坏处呢？倘然我们相信有哈姆雷特其人，那么所谓丹麦宫廷里种种不近情理的荒唐之事和不明不白的犯罪行为又有多大的重要性？霍桑则相反，他先是设想一种情景或一系列情景，然后创作他计划所需要的人物。这种方法

① 约瑟夫·康拉德（1857—1924），英国小说家。著有《吉姆爷》、《黑暗的中心》等。

可以写出一些令人惊叹的故事。由于这些故事很短小，情节比人物更为突出。但这种方法不会产生让人惊叹的小说，因为小说的总体形式（如果存在这种形式的话）直至小说终了才可见到。小说中只要有一个人物写得不好，就会使所有的陪衬人物变得缺乏真实性。鉴于上面各种理由，可以预先推断霍桑的故事并不会比他的小说有更大的价值。我是这样理解的。《红字》①的24章都充满了令人难忘的片断，它用散文形式写成，又漂亮又感人，但没有一篇象《重讲一遍的故事》②中的韦克菲尔德的故事那么打动我。霍桑曾读过，或为了写书装作读过某一日报上的一条消息：一位英国绅士无缘无故地丢下他的妻子，在自家房子拐角的街上住了下来。在没有引起任何怀疑的情况下，在那所房子里隐居了20年。在这段漫长的岁月之中，每天他都从自己家门口经过，或者从街角往他家眺望，多次从远处看见他的妻子。人们都以为他死了，很久以来，他妻子也认命自己已成寡妇。但突然有一天，他打开自家的门进了屋，平常得如同他才离家几个小时。（他至死都是模范丈夫）霍桑不安地读了这件怪事，企图理解它并加以发挥。他就这一题材进行了构思，韦克菲尔德的故事就是依照这离家出走的男人虚构出来的。这个谜可以有无穷无尽的理解方式。我们来看看霍桑的设想。

霍桑想象出来的韦克菲尔德是个沉默、安静的人，具有某种略为胆怯的虚荣心。他自私、玄妙、爱保守没有价值的秘密。他又有些漫不经心，想象力和思维迟钝，但善做长时间的、空洞无物而又劳而无功的沉思默想。他又是一位由于懒惰而始终专一的丈夫。韦克菲尔德于十月的一天傍晚，告别了他的妻子，他告诉她——不能忘记我们是在19世纪初——他要去

① 《红字》发表于1851年，是霍桑的代表作。

② 霍桑的第一个短篇小说集，发表于1842年。

处理某件事，最多耽误几天就能回家。他妻子知道丈夫是一个故弄玄虚的人，也就不探问出门的原因。韦克菲尔德于是脚蹬皮靴，头戴礼帽、身披外套，还带着雨伞和提箱出门了。糟的是韦克菲尔德还不知道要发生什么事——我觉得这一点写得好极了，他或多或少已下决心要离家一整个礼拜，以让他的妻子吃一惊。他迈出门槛，关上当街的门，又重新将其打开一条缝，微微一笑，然后就走了。几年之后，他的妻子将仍然回忆起这最后的一丝笑容，她会想象他的丈夫躺在棺材之中，脸上仍挂着这一丝凝固了的笑容，或者是他进入天国，狡黠而又平静地微笑着。大家都会以为他已经故世，而她则回想着这一丝笑容，以为自己也许还未守寡。韦克菲尔德转了几个圈之后，到了他事先预备好的住处。他挨着烟囱安顿下来，脸上笑容可掬。他不过只是到了离自家不远的拐角处。他的旅行已经告终。他感到疑惑，又有些自我陶醉。他觉得简直无法相信他自己已经到了那里，他也怕别人发现他而被暴露。他躺下睡觉时差点儿后悔了。他在空荡荡的大床上摊开双臂，大声地重复着："明天我不会独个儿睡觉了。"第二天他比平常醒来得早些，并且茫然地自问道："我到底要干什么？"他知道他有某个目的，但他连他自己都难以说清。最后，他发现他的目的是弄清他的模范妻子守寡一星期之后到底有什么感受。是好奇心驱使他上了马路。"我要从这儿监视着我的家。"他喃喃地自语着。他神不守舍地走着，突然他发觉他的习惯背信弃义地又将送回自己的家门。他几乎要推门入内，这时他吃惊地倒退了几步。别人看见他了吗？会跟踪他吗？他在一个街角转过身来，朝他自己家的房子看。这房子在他看来已变成了另一所房子，因为他已经变成为另一个人。他自己虽未察觉，只一个夜晚，他身上已经起了很大的变化。他灵魂深处的精神已发生了变化，这注定了他要过20年的流亡生活，他实际已经开始他长期

的冒险生涯。韦克菲尔德弄了一付红色发套。习惯也起了变化，一段时间之后他已确立了一套新习惯。他心想他不在家并没有使韦克菲尔德太太十分不安，这使他十分烦恼。他决定不到让她吃一惊的时刻决不回家。有一天，他见到药剂师到过他家。另一天医生也去过。韦克菲尔德有些伤感，但又担心突然回家可能使坏事变得更坏。他已身不由己，任凭光阴流逝。开始的时候，他还想着"过几天之后回去"。而现在则是"过几个星期之后回去"。就这样，光阴似箭，一转眼过去了10年。很久以来他已经觉察不到自己行为古怪，以其一颗仍然热烘烘的心，继续爱着他的妻子。而她则已逐步将他忘却。一个星期天的上午，在伦敦街上熙熙攘攘的人群中，夫妻俩曾擦肩而过。韦克菲尔德人变瘦了，斜着身子走路，有些躲躲闪闪的样子。他的前额已刻上几道皱纹。过去他那普通正常的脸，现在由于他的古怪行为也变得怪异起来。细小的眼睛中，不是放射出窥探的眼神，便是充满失落无神的样子。他妻子变胖了，手中总是拿着做弥撒用的《圣经》，一付安份守寡的模样。她对悲伤已习以为常，也许给她幸福她也不会交换。他们俩面对面而过，四目对视一下，人群又将他们俩拆散，将他们淹没。韦克菲尔德飞也似地逃回住处，用双保险锁上了门，躺倒在他的床上，发出了阵阵抽泣声。一刹那之间，他发觉自己过的是特别悲惨的日子。"韦克菲尔德，韦克菲尔德呀韦克菲尔德，你简直是疯了！"他自言自语道。也许他是疯了。他人处在伦敦的市中心，竟与世界隔绝了。他没有死，但却放弃了自己在活人中的位置和权利。在思想上，他仍与他的妻子一起生活在自己家中。但他不知道，几乎永远不可能知道他已变成另一个人。他总是重复地说："我马上就回家"。但他不知道20年来他一直在重复着同一句话。在他的记忆之中，20年孤寂光阴就好象一支间奏曲，纯粹是一段插曲。一天下午，与千百个已经

过去了的下午一样，韦克菲尔德朝他自己的家看去。透过玻璃窗，他见到从一楼升起一团火，火光使韦克菲尔德太太变成一个怪影投射到天花板上。这时候，正巧下起雨来，韦克菲尔德全身冻得打颤。那边有他的房子，他的家。被雨淋湿的身体使他感到自己荒唐可笑。于是，他步履沉重地走上了自家房子的台阶，打开了门，幽灵般的脸上闪烁着一丝我们熟悉的狡黠的微笑。韦克菲尔德终于回到了家里。霍桑并没有向我们交代韦克菲尔德以后的命运，但他让我们猜到，从某种意义上说，这个人已经死了。最后几句话是这样写的："我们神秘的世界表面上看杂乱无章，但每个人都极为严格地与某种机制密切相联——各种不同的机制也相互协调，构成一个整体——，个人的那怕只是瞬间地误入歧途，可能会遭受永远失却其应有的位子的厄运。像韦克菲尔德那样，成为宇宙的弃儿。"

这个简短的、不吉利的故事——它写于1835年——的时代，正是麦尔维尔和卡夫卡的年代。社会生活充斥莫名的惩罚及难解的过错。人们会说，这也没有特殊之处，因为卡夫卡的世界充满犹太文化，而霍桑的世界则是旧约全书中的复仇和惩处。这一见解是对的，但其可及的范围并没有超越伦理学的界限。而在这个可怕的韦克菲尔德的故事及卡夫卡的许多故事之中，不仅有一种共同的伦理观，而且还有一样的修辞手法。比方，书中主人公的极端平庸与他的放纵形成鲜明对照，这使他更为孤独地投入复仇女神的怀抱。模糊不清的背景，配上可怕的梦魇。霍桑在别的故事中，求助于描述浪漫蒂克的过去。而在这个故事中，描绘的是一个资产阶级的伦敦，这个城市的芸芸众生可以用来隐藏他书中的主人公。

我想插进自己的一点看法，但丝毫没有诋毁霍桑的意思：在霍桑写于19世纪初的故事中，领略到卡夫卡写于20世纪初的故事中的同一种滋味。这种情况不应当使我们忘记，卡夫卡的

“风味”是由卡夫卡本人创作并决定的。韦克菲尔德的故事为卡夫卡预先提供了形象，但卡夫卡使人们对韦克菲尔德的故事的阅读得以改变并使之臻于完善。双方都为对方做了事。一个伟大的作家造就了这个作家的先驱，他创造了他们并且从某种意义上说也证实了他们的价值。比如，若没有莎士比亚，马洛算得了何人？①

翻译家兼评论家考利在韦克菲尔德的故事中看到的是霍桑的离奇幽居的故事。叔本华曾写过一段名扬四海的话，他说没有一种行动、思想、疾病不是出于自己的意志的。如果这种见解是对的，那么可以推测，霍桑曾离开过人类社会多年，为的是写韦克菲尔德这个特殊的故事。要是由卡夫卡去写这个故事，韦克菲尔德最终一定不会回家。霍桑让他回到家里，但他的回归与他的长期离家相比较，并不见得少一些可叹，少一些残忍。

由于太考虑到伦理道德，霍桑的一篇故事受到了损害，几乎成为精湛之作而最终未能成功。这篇作品题为《地球燔祭》。在这篇寓言之中，霍桑预计，到了将来的某一时刻，人类将会对毫无用处的历史堆积感到厌倦，最终决定毁掉一切。傍晚时分，人们为此聚集在美洲西部某处的一片广大的土地上，地球各边远地区都有人来。人群之中燃起了一堆烈焰冲天的篝火。人们烧掉所有的家谱、所有的勋章，法令、证书，徽章；皇冠、教皇的冠带，帝王的紫袍、华盖、御座；所有的酒、咖啡、茶；全部的烟卷；全部的情书；所有的大炮、刀剑、旗帜、战鼓；所有的刑具、断头台、绞刑架；全部金银、钱币、财产契约；各种宪法、命令；各种书籍，主教的法冠、法衣以及广散于地球各处使之不堪负担的《圣经》、圣书。霍

① 马洛（1564—1593），英国文艺复兴时期剧作家，诗人。作品对英国戏剧和莎士比亚的创作有较大影响。

桑看着这一切，感到又惊讶又好笑。一个神态沉思的人告诉他，他既不应当高兴，也不必悲伤，因为巨大的火柱烧掉的只是可以毁掉的东西。另一位观众——魔鬼发表见解说：燔祭的主持人忘了往火堆里丢一样最根本的东西——人的心脏，这是一切罪孽的根源。他们只是烧掉一些形式的东西。霍桑最后这样写道：人心，在这个小小的但却无限的范围内，罪孽已经扎下了它的根。世上一切罪行和贫穷，只不过是这种罪孽的几种表象而已。让我们净化我们体内的这块地方吧！那么使我们这个可见的世界变得黑暗的这个孽种的各种表象，就会如恶魔一般逃之夭夭。如果我们不超越我们的智慧、并且努力以这个不完善的工具识别真伪，纠正折磨我们的一切，那么，不管我们把我所描绘的这场篝火叫什么：一件真事？一堆烤焦双手的火或是一场凭空设想的火，或者是一则寓言故事，我们的全部事业将会是一场梦，一场空玄的梦。”这里，霍桑任凭自己被基督教教义所左右，具体来说，被“人类天生堕落”这种加尔文教义所左右。他似乎仍未发现：他这个幻想毁坏一切的寓言，具有某种哲学的而不是道德的含意。实际上，倘若依唯心主义者所言，世界是某个人的一场梦，倘若此人现在正在梦见我们，梦见天地万物的历史，那么，宗教和艺术的消灭、图书馆的全部被焚毁，也不会比梦中之物的破坏更为重要。脑子一旦梦见过一次，就会再一次在梦中见到它们。只要继续梦见它们，等于什么也没有受到损害。这似乎是难以置信的，但相信它是事实使叔本华在他的《Parerga und Paralipumena》①这本书中，将历史比作万花筒。万花筒里的图像发生了变化，但里面的玻璃碎片没有发生变化。他又将历史比作一场悲喜剧，剧中的角色和脸谱发生了变化，但演员还是那些人。认为

① 《Parerga and Paralipumena》：其含意无法查到。

宇宙是我们灵魂的反映，宇宙的历史存在于我们每个人的心目中，这种感觉使爱默生写了一首叫作《历史》的诗。

说到取消历史，我不知是否可以追忆一下，这样的事在中国做过结局相反的试验。那是在公元前3世纪。赫伯特·艾伦写道："大臣李斯建议历史从新上台的君王开始，这位君王叫秦始皇，为了消除古代思想的影响，下命令没收及焚毁除农业、医药或星相之外的所有书籍。藏书者将被打上烙印送去修长城。好多有价值的书被焚毁。由于不知名的勇敢的文人们的奋不顾身，孔子的书得以保存到后世。据传，好多文化人由于违上而被砍了头。到了冬天，在掩埋他们尸体的地方长出了西瓜。"塞缪尔·约翰逊写道："有人极为认真地建议烧毁伦敦塔内的档案，企图将过去的一切从人们的记忆中一笔勾消。一切生活制度重新开始建立。"那就是说，取消历史的企图发生在过去，这正好反过来证明历史是消灭不了的，历史是坚不可摧的。历史上的一切东西迟早会再现，而其中一样还要再现的东西，就是消灭历史的企图。

霍桑与斯蒂文森一样，也是清教徒的后代。他从来就认为，作家的任务有时是乏味的，或者更糟：是容易受人指责的。他在《红字》一书的序言中，曾设想他祖辈的幽灵监视他写小说的情景。这一段话非常离奇："'他在写什么？'一个古代的幽灵问道。'在写一本小说！这是什么样的工作？他用什么方法颂扬上帝，或为当代人服务？这不肖之子当一名提琴手似乎更有价值。'"这段话很怪，含有某种内心的疑虑。它附合古代伦理学和美学之间的论争，或者，神学和美学之间的论争。《圣经》中就有这场官司的最早的证据，它禁止人们崇拜偶像。另一个证明是柏拉图在《共和国》第十卷中写的话："上帝创造了桌子的形象（原始思想），木匠制作了样品。"还有，穆罕默德的话也是一个佐证：在最后审判日，有生命事

物的一切征象将出现在真主面前，天使命工匠赐与生命，工匠未能成功，天使将其贬入地狱。有些穆斯林学者企图只让能产生影子的东西（雕像）遭到禁止……据说，普罗提诺几乎因为自己的灵魂寄居于躯体之中感到羞耻。他反对雕塑家为他树立一个不朽的形象：一次，一友人请求他同意让人为他塑像，这时他说：大自然赐予我的并将我禁闭在内的躯体形象已使我不堪负重，我焉能同意让我的形象的形象永存？

霍桑以我们知道的方式解除了这个困难（并非是虚构的困难）。他创造了各种寓言和寓意，使艺术或努力使艺术担负起良知的功能。为了更具体地谈，让我们以他的小说《有七个尖阁的房子》作为例子。小说企图说明，由一代人所犯下的罪孽，会殃及他们的后代，惩罚是会遗传下去的。兰恩[①]将这部小说与埃米利奥·左拉[②]的小说做过比较。或者说，与埃米利奥·左拉的小说理论做过比较，但我除了片刻的惊愕，弄不懂他们的名字凑合在一处有什么用处，霍桑追求道德典型或容忍它们，不会、也不可能使他的作品失去效果。在我的与其说致力于生活还不如说致力于阅读的一生中，我曾多次证实，文学的目标与理论只不过是某种激励机制，作品的结局往往无视这些目标和文学理论，甚至于与它们背道而驰。如果作者心中已有了点什么，那么，任何文学目的，那怕即使是错的或很细致入微的，都不可能对他的作品产生无可挽回的影响。一个作家可能会有荒唐的偏见，但如果他的作品是真实的、纯真的，那么就不能是荒唐的。大概在1916年，英国与法国的小说家们以为（或者是他们觉得别人以为）所有的德国人都是魔鬼，然而在他们的小说中，这些德国人总是以人的面目出现。在霍桑的

① 兰恩（1844—1912），英国作家。

② 埃米利奥·左拉（1840—1902），法国作家。著有《卢贡—马卡尔家族》等。

书中，开始的场景总是真实的，那些虚假的，偶然虚假的东西，是他加上最后的寓意之类的话，那是为他构思的和塑造的人物所做的补充。《红字》中的人物——特别是女主人公海丝特·白兰——比他另几篇文章中的人物更具独立性和自主性。与大部分小说中的人物相似，而不是纯粹由霍桑设想出来而略加修饰而成的。这种客观性，这种相对的、部分的客观性，也许使得像亨利·詹姆斯和路德维格·琉易松两位如此敏锐（并且已是如此不同）的作家认为《红字》是霍桑的代表作，是他的必不可少的财产。我则冒昧地不同意两位权威的见解。渴望寻找客观性、如饥似渴地寻找客观性的人，请他在约瑟夫·康拉德和托尔斯泰的作品中去寻找。而霍桑的独特风格，在他的刻意创作的小说中要比在某篇不重要的文章或简短的故事中少。我不知如何解释我的歧见，在他的三部小说及那篇《大理石雕像》中，我所见到的仅仅是作家以其职业的灵巧创造出来去打动读者的一系列场面，而不是想象力自发地、活泼地运作。想象力创造的是整个故事的情节和题材，而不是各章节和人物心理——从某种角度我们应当称为心理——的联系。

约翰逊认为，任何一位作家都不喜欢对同时代的作家有欠债感。霍桑的思想中完全没有他们，也许他做得对，也许我们的同时代的作家们——总是——太像我们。谁要是寻求新鲜，他一定更容易在古人们身上找得到。据霍桑的传记作者们说，霍桑没有读过德·昆西的书，没有读过济慈①的书，也没有读过维克多·雨果的书——他们之间也不曾相互读过别人的书。格鲁萨克②不接受美国人该是纯粹的美国人的看法，他说，在霍桑的身上，具有"明显的霍夫曼的影响"，这种看法似乎表明了对两位作家的同等的无知。霍桑的想象力很有罗曼蒂克的

① 济慈（1795—1821），英国诗人。著有《夜莺颂》、《秋颂》等。

② 格鲁萨克（1848—1929），阿根廷作家。

色彩，他的风格，虽有某些过份。但与18世纪、令人惊叹的18世纪末期是相适应的。

我曾读过霍桑为了减轻长期的孤独而写的日记的片断，我曾简短地谈过两段。现在我念一段他的《大理石雕像》给你们听听。文章的题材是罗马历史学家们所说的在罗马广场中心的那个深洞，为了赶着去见神仙，一位武装的罗马人骑着马跳进了这个无底的洞穴。霍桑的文章写道：

"倘若我们判定，"凯尼恩说道，"那洞穴开处，正是那英雄骑着骏马跃入的地方。我们设想，这是一个黑呼呼的、深不见底的大洞。洞里形影模糊、青面獠牙的魔鬼瞪着眼睛朝上看，使上面那些伸长脖子看的市民们个个胆颤心惊。洞内无疑有能预言罗马的各种不幸和灾难的神怪、还有汪达尔人、高卢人及法国士兵们的幽灵。多遗憾呀！一眨眼这个洞就关闭了！要是能看上一眼，我什么都愿意给。"

"我以为"米丽亚姆说，"在这忧郁、沮丧的时刻，任何人都会下意识地朝那缝隙看上一眼。"

"这个洞，"他的朋友说，"只不过是我们脚底下整个黑暗深渊的一个口子。我们人类的幸福所赖以存在的这块坚固的地面，是置于这个深渊洞穴之上的一层薄板，它支撑我们这个虚幻的世界。打破这层薄板并不需要发生一次地震，只需踩上一只脚就够了。我们得非常小心地行事。最终我们可能都要陷进这个洞。柯尔丘跳进这个洞时，他只是炫耀了他愚蠢的英雄主义。因为就如我们所见，整个罗马都已陷入进去了。凯撒的宫殿也随着石块倒塌的巨响陷进去了，所有的庙堂已经陷入，成千上万的塑像被抛入洞穴之中，所有的军队连同他们的胜利，都一起进入这个深渊，他们一边演奏威武的军乐，一边慢慢地坠入这个洞穴……"

霍桑写到了这里为止。从理性的观点看（从不应当与艺术

观点相掺杂的纯理智的观点出发），我所译的这一段炽热的文字是站不住脚的。广场当中的这个洞意味着太多的东西。在我们这一段文章之中，它只是罗马历史学家所谈论的一个洞穴，也是有许多“形象模糊的青面獠牙的魔鬼”的地狱入口。也可代表人类生活的最最根本的恐怖之处。而同时它又意味着时间，是吞噬了所有的军队和塑像的时间。它又可以是包罗一切时间的永恒。它有着多种象征意义，有许多也许是不可兼而有之的价值。对理性而言、对逻辑推理而言，这繁多的价值可能是荒唐可笑的。但对有着一种独特而又神秘的机制的梦幻而言，它不荒唐。其含糊不清的范围之内，一样东西可以意味着好多好多东西。这个梦的世界，就是霍桑的世界。他有一次想写一个梦“要像一个真正的梦，要断断续续、稀奇古怪并且要没有梦的目的”。他吃惊的是：到今天为止，没有任何人做过类似的事。在他写下这个奇怪的计划的同一篇日记中——我们一切“现代”文学妄图实现但也许只有卡洛尔①才得以实现的计划——记下了成千上万尽人皆知的具体事物（母鸡的走动，墙壁上树枝的影子等等），共有六卷，其难以解释的丰富内容使一切传记作家都感到惊愕。“这简直就是一个人自己写给自己的一捆没有用处的有趣信件，”亨利·詹姆斯深为惶惑地写道，“写信人由于害怕被邮局拆开而不说任何使他受牵累的话。”

对我来说，霍桑多年来记下了这许多鸡毛蒜皮的小事，为的是证明他自己是一个实实在在的人，是一个从某种意义上而言摆脱了虚想假设的人，是一个与虚幻的幽灵割断联系的人。

1840年的一天他写道：“我在这里，在我经常在的房间里，我感到我永远在这里。我曾在此写成无数的故事，其中许

① 卡洛尔（1832—1898），英国童话作家。

多后来又被我付之一炬，毫无疑问，它们该受到这种处置。这是一个中了邪的房间，因为曾出现过成千上万的幻影，其中的一些现在才得以被世人所识。有时候我以为自己是处于墓穴之中，冰凉，怯懦而又麻木。另一些时候我也感到幸福……从现在开始，我将懂得，为什么多年来我被囚禁于这个孤室之内？为什么不能冲出这看不见的栅栏？倘然我过去能够摆脱这个地方，我现在该是一个冷酷无情的人，是一个饱经尘世风霜的人……实际上，我们只不过是一些幽影。”上面我刚引述的几行字中，霍桑提到过成千上万的幻影。这个数字并非夸大其词，在霍桑全集的12卷书中，共有一百多个故事。而这一百多个故事只是他日记草稿中无法数记的故事中为数不多的几个。在得以完稿的故事中，有一则叫《重复的死亡》①，这是爱伦·坡所开创的侦探小说的雏形。曾与他在乌托邦的布鲁克农场②共过事的玛格丽特·富勒小姐后来写道：“那片汪洋大海只给我们留下了几滴水。”爱默生也是他的朋友，他也认为霍桑从未发挥过他的全部能量。1842年，霍桑38岁的时候结了婚。在此之前，他过的几乎纯粹是一种富于想象力的脑力劳作的生活。他在波士顿的海关当过差，也当过美国驻利物浦的领事，曾在佛罗伦萨、罗马和伦敦都住过。但他的现实却是一个充满异想的，晚霞依稀或月光朦胧的世界。

在本文开始的时候，我曾提到过心理学家荣格的学说，他把文学创作比做为梦的创作，把文学比作梦。这种说法似乎不附合西班牙语文学，西班牙文学则常常凭借辞典和修词而不是使用奇异的想象法写作。相反，倒非常附合北美文学的状况。北美文学（与英国及德国文学一样）的想象多于改写，创造多

---

① 原文为英文。

② 这是一个超实验主义者创办的乌托邦式的农场，1841年，霍桑曾加入到这个布鲁克农场。

于观察。从这一特色产生了美国人对现实主义作品的奇怪的崇敬，这种崇敬不驱使他们认为莫伯桑比雨果重要，理由是一个美国作家有可能成为雨果，而不可能平平和和地成为莫泊桑。与产生过一些天才、并且影响过英国和法国的美国文学相比较，我们的文学可能正危险地沦落为地方文学。然而，在19世纪，曾产生了一些现实主义的作品——埃切维里亚、阿斯卡苏比、埃尔南德斯以及名不见经传的埃杜华多·古铁雷斯，对严酷的现实都有过令人惊叹的描述。美国人至今没有超过或达到同等的水平。有人可能会不同意：福克纳的粗犷描述不比我们的加乌乔文学差。是的，我承认。但他写得有点迷幻感，似乎在地狱中而不是在地球上，象是梦境，由霍桑所开创的梦境。

1848年5月18日，霍桑殁于新罕普群的山中，他死得既平静又神秘，因为他死于梦中。没有任何东西可以阻止我们去设想；他是在做梦时死去的。我们甚至于可以创造出他梦中的故事——他无穷的梦境中的最后一个梦，梦是如何达到高潮的，死亡又是如何抹去了这场梦。也许某一天我要写他这场梦的故事，以一个可以被接受的故事来弥补这个缺失和这堂过份离题的课！

霍桑逝世了，别的作家承继了他做梦的职责。在下一堂课中，要是你们允许的话，我们将研究爱伦·坡的荣耀和磨难，在他身上梦幻变成了恶梦。

论 永 生

在威廉·詹姆斯所有令人佩服的著作中，有一本题为《宗教阅历种种》的书。在这本书中，他只用一页纸谈到了个人的永生问题。他说，对他而言，这只是一个微不足道的问题。

的确，这个问题与时间、认识、外部世界等等问题一样，是哲学的一个基本问题。詹姆斯说，个人永生这个问题与宗教问题二者很容易混淆。他说："对于全世界而言，对人们的共同世界来说，上帝是所谓个人永生的缔造者。"

堂米格尔·德·乌纳穆诺没有察觉这句话的玩笑性质，他在他的《人生的悲剧性感情》中说："上帝是永生的创造者。"他曾多次表示，他想继续作为米格尔·德·乌纳穆诺存在下去。就此而论，我十分不理解米格尔·德·乌纳穆诺。而我可不愿意继续是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，我想变成另外一个人。我希望我的死将是完全彻底的，我希望我的肉体和精神一道死去。

谈论个人的永生，谈论能维持世间发生的一切，并在另一个世界回想这一切的灵魂，我不知道这种企图究竟是冒失、谦恭还是合乎情理的。我还记得，我妹妹诺兰在家的日子里曾说过："我要画一幅画，题目叫作《地球情思》，反映一个幸运儿在天国时思念凡界的内容。我要画出小时候布宜诺斯艾利斯的情景。"我曾写过一首诗，我妹妹未曾读过，题材也与此相似。我想到过耶稣，他一定会忆起加利利的雨，木工屋里的芳香，以及他在天国从未见过的令他情思满怀的布满星星的

苍穹。

这种在天堂思凡之类的题材，但丁的诗中也屡有所见。诗中写道，一个身在天国的姑娘，由于她的恋人不与她在一起，她日夜地思念他，希望他能到来，但他却永远来不了，因为他犯过罪。但她将无止境地等他到来。

威廉·詹姆斯说，对他而言个人的永生是个微不足道的问题。并说，哲学上的重大问题是时间，外部世界的现实、认识等。永生的问题只占据一个小小的位置。这个位置，与其说属于哲学，还不如说更属于诗歌，也属于神学，或者说，属于某几种神学而不是全部神学。

还有一种说法，即所谓灵魂轮回转世说。这种说法，比之另一种——即我们仍然作为我们存在下去并不断回忆我们过去的一切——更富于诗意，更有趣。我认为这也是一种内容贫乏的题材。

我现在还能忆起我的童年时期的十多个镜头。我想把它们忘掉。当我想起来时，我真不愿意安于我曾有过的那个时代，我情愿成为另一个人。同时，这一切都可以经过艺术加工变成为诗的题材。

哲学方面最动人的著作，是柏拉图的对话《斐多篇》，这是不言而喻的。这篇对话写的是苏格拉底临死前最后一个下午的情境。那时他知道来自提洛的船已经到来。苏格拉底即将在那天喝下毒药。他在狱中会见他的朋友们，他知道自己将被处死。他会见他所有的朋友，但有一个人除外。马克斯·勃罗德[1]说，柏拉图生前写了一句令人感动的话。这句话是这样的："柏拉图，我以为，他有病。"勃罗德提醒说，这是柏拉图在范围广泛的对话中唯一一次提到自己的名字。如果确是柏

---

① 马克斯·勃罗德（1884—1968），捷克作家。

拉图写的对话，毫无疑问他自己也是在场的——或不在场边一样，并用第三人称称呼自己。总之，人们没有把握，在那重大的时刻他是否在场。

人们猜测，柏拉图写进这一个句子的目的是使自己处境自由，仿佛告诉我们："我不知道苏格拉底在他生命的最后一个下午说了些什么，然而我希望他确实说了那些话。或者，是我想象他说了这些话。"

我想，柏拉图一定认为"柏拉图，我以为，他有病"这样一句话有不可超越的文学美。

然后，出现了那令人感叹的恳求，也许这是对话中最可叹的一处。苏格拉底的朋友进屋时，苏格拉底坐在床上，镣铐已经打开。这时苏格拉底抚摸着他的膝盖，在去除那副沉重的镣铐之后，他感到轻松。于是，他说："多么奇怪！镣铐沉重地压迫我时，我感到了痛苦，现在锁链被取下来了，我感到了轻松。苦与乐相聚一起，犹如一对孪生兄弟。"

在这种时刻，在这生命的最后一天，苏格拉底没有谈到死，而是思考苦乐不可分割的问题，这是多么令人敬佩不已的事。这是柏拉图的著作中所能找到的最让人感动的一段话，它为我们描述了将要死去的但却只字不谈死亡的视死如归的人。

据说，他这一天必须喝下毒药。然后就是关于我们议论不休的两个问题：灵魂和肉体。苏格拉底，精神（灵魂）这种东西，没有肉体可以生活得更好。肉体对它来说只不过构成一种障碍。他提到了在古代一句常常被人说的话：我们被囚禁于我们的肉体之中。

我想提一下英国的伟大诗人布鲁克[1]的一行诗——也许是一行很好的诗，但却是很坏的哲理！"死亡之后，在那另一个

① 布鲁克（1887—1915），英国诗人。著有《1914》、《天堂》、《泥土》等。

世界，我们将能触能摸，因为我们已没有了手；我们将能观能看，因为我们已失去了眼睛。”这是几行好诗，但不知其哲理好在何处。古斯塔夫·斯彼勒在他那令人佩服的心理学著作中说，当我们想到，身体的某些不幸，如致残，头颅受了打击等，这些都不会给灵魂产生任何帮助。因此，无需设想，肉体的某种灾难对灵魂会有什么帮助。但是，苏格拉底相信这两者——灵魂和肉体之间的相互作用，认为脱离了肉体的灵魂将能够致力于思考。

这又使我们想起了关于德谟克利特①的传说。据说，他为了能更好地思考，在花园中将自己的双眼挖出，以免外部世界的景观分了他的心。这当然不会是真的，但却十分吸引人。他把可见的世界看作为进行纯真的思维的一种障碍，因而挖去自己的眼睛以便继续平静地进行思维活动。

对我们而言，这些关于灵魂和肉体的观点在现在是值得怀疑的。我们可以简单地回想一下哲学的历史。洛克②曾说过，感觉和感受，以及对这种感受的追忆和察觉，是唯一存在的事物。存在着的物质以及五个感觉器官将物质的信息传导给我们。后来，贝克莱认为，物质即是一系列的感知，没有能够接收这些感觉的意识，这些感觉也就无法被感受到。什么红色？红色决定于我们的眼睛，我们的眼睛也是一种感觉系统。后来，休谟否定了这两种假设，否定灵魂和肉体。认为灵魂即感知。除此之外，它又是什么东西呢？物质即是被感知，除此之外，它又是什么呢？世上如果取消了主语，那就只剩下动词，那就犹如休谟所言，我们就不应当说“我思”，因为“我”是主语。而只能说“思”，就如说“下雨”一样。在“思”与

① 德谟克利特（约前460—前370）古希腊哲学家。原子唯物主义的创始人之一。

② 洛克（1632—1704），美国哲学家。

“下雨”这两个动词之中，我们只体验到没有主语的动作。这样，笛卡儿[1]说的“我思故我在”就必须换种说法，因为“我”是某种实体，我们是不能怀疑的。因此就应当说：“思则在”。

至于个人的永生，让我们看一看有哪些理由赞同这一看法，我提出两点：费希纳[2]说过，人拥有一系列不符合其生命进程的渴求、欲望、希冀和忧虑。但丁说“在生命的中途”这句话时，使我们想到他的诗中他曾提出人的生命是70岁，因此当他满35岁时，他有了这种感觉。我们在70年的生命进程中（不幸的是我已经过了这个界限，我今年78岁），感到了在这一生中一些没有意义的事。费希纳想到了胚胎，想到了在娘肚里没有出世之前的肉体。这个躯体有腿，但这腿没有任何用处。还有手和臂，但也没有用处。这些东西只能到了生命的另一阶段才能派上用场。我们应当想一想，这一情况对我们也合适。我们充满希望、忧虑、猜想。但对于一个必然要死去的生命来说，我们不需要这些东西中的任何一样。我们只需要动物所需要的东西，而动物不需要上面提到的任何一样东西。这些东西只是在一次更为完美的生命之中才有用。这是关于永生的第一个论据。

我们再引一段托马斯·德·阿基诺[3]的箴言：“思维自发地希望自己永存”[4]，对此，我们可以说，思维也有别的希望，也常常希望停止存在。比如自杀就是一个例子。或者，我们人类需要睡眠也是一个例子。睡眠也是死亡的一种形式。我们可以引证一段把死亡作为一种感觉的诗句，比如下面这节西班牙

---

① 笛卡儿（1596—1650），法国哲学家，提出“我思故我在”的命题。

② 费希纳（1801—1887），德国心理学家、物理学家和哲学家。

③ 托马斯·德·阿基诺（1225—1274），意大利神学家。

④ 原文为拉丁文。

民谣：

隐蔽的死亡，
到来吧！
让我不要觉察你的来临，
因为生命
不再带给我死的欢乐。

再读一节塞维利亚无名诗：

倘若，我自信感知
完美的你出现，
啊，死神
脱离那熊熊的火，轰鸣的喧嚣

悄然地来吧，
随同沙埃塔乐曲，
进入我这不是铁制的家。

还有法国诗人勒孔特·德·利尔[①]的一段诗：

让他从
时间、数字和空间中
解脱出来，
归还他
被剥夺的憩息。

---

① 勒孔特·德·利尔（1818——1894），法国诗人。著有《古风集》等。

我们的欲望是很多的，其中之一就是生的期望，永存的期望。但也有死的期望。此外还有忧虑和它的反面：希望。这一切愿望都可以不必通过个人的永生得以实现。我们不需要永生。我个人不要永生，我怕永生。我要是知道我将永远活下去，要继续当一个博尔赫斯，这对我太可怕了。我已经对我的名字，对我的声望感到厌倦，我想摆脱这一切。

我在塔西佗①的著作中见到一种处理的办法，歌德也曾采用过这种办法。塔西佗在他的《阿格里巴的一生》中说："高尚的灵魂不会与其肉体一起死亡。"塔西佗认为，个人的永生属于某些人所特有，它不是属于平民大众的。而某些灵魂是值得永生的。在过了苏格拉底所提到的忘川②之后，还记得谁曾经是谁？歌德也采纳这种观点。于是在他的朋友维兰德死后，他写道："维兰德就这样无情地走了，一想到这一点就感到害怕。"他不能设想维兰德不能继续存在于别的地方，他是相信维兰德个人的永生，但不相信大家都能永生。塔西佗的想法也是一样，他说："高尚的灵魂不会与其肉体一起死亡"，这样，我们就看到一种思想，即认为永生是属于少数伟人的特权。可是谁都认为自己是伟人，谁都认为永生对他自己是必要的。然而，我不持同样的看法。在我看来，我们还有别的、更为重要的永生方式。首先，是轮回转世的设想，这种设想在毕达哥拉斯、柏拉图身上可以找到。柏拉图认为轮回是可能的。轮回可以对幸运与不幸做出解释。今生我们幸福还是不幸，可以在前生找到原因。我们的今生是接受前生的惩罚或补偿。有一点可能是很难解的：如果像印度教或佛教所认为的，我们今生的个人生活是由前生的生活所决定的，那么前生当前

① 塔西佗（约55—约120），古罗马历史学家。

② 忘川，地狱中的忘却之河，死者的亡魂喝了该河河水之后，就会忘记过去的一切。

也由另一个前生所决定，那么我们可以依此类推，一直推向无限的过去。

人们曾说，如果时间是无限的，过去的无数次生命也是矛盾的。如果过去生命的次数是无限的，那么这无限的东西怎么能延续到现在。我们设想，如果一个时间是无限的，我认为这无限的时间必须包括现在的一切时间。那么，为什么不也包括你们与我一起在贝尔格拉诺大学现在这一时刻的一切时间，为什么不可以将现在这个时间也包括进去？如果时间是无限的，那么在任何时候，我们都处于时间的中心。

帕斯卡① 认为，如果宇宙是无限的，宇宙就一个其圆周的范围到达所有的地方的球体，但在任何地方都找不到它的圆心。为什么不说，这个时刻的后面有一个无限的过去，无限的昨天？为什么不设想这个过去也延续到现在这个时刻？在任何时刻我们都在一条无限性的中心位置。在无限中心的任何一处，我们都处于一个空间的中心，因为空间与时间是无限的。

佛教徒认为我们有过无数次生命，这是从无限次数这个词严格的含义上讲的，即一个既没有开端也没有结束的数字，犹如康托尔的现代数学中的可变无限数。我们就这样处于这个无限时间的中心位置——所有的时刻都是中心。现在我们正在谈话，你们思考我此刻所讲的话，你们同意或者不同意我的话。

根据轮回转世说，一个灵魂可以从一个躯体转移到另一个躯体，或转移到另一些人的躯体中去。彼得罗·德·阿格里亨托在一首诗中说，他认出了特洛亚战争中属于他的盾。比莎士比亚稍后一些，约翰·堂恩② 写过一首叫作《灵魂的历程》的诗。在诗的开头他写道："我赞美无限灵魂的历程"。这指的也是从一个躯体转移到另一个躯体的灵魂。他说他要写一本

① 帕斯卡（1623—1662），法国数学家。著有《思想录》等。

② 堂恩（1572—1631），英国诗人。"玄学派诗歌"的代表人物。

书，这本书要超越《圣经》，比任何书都好。他的计划野心勃勃，虽然最终未能变成现实，却写了非常美的诗句。开始时写一个栖身于苹果之内的灵魂，说得确切一些，栖身于亚当的那只罪孽的苹果之中的灵魂。然后它到了爱娃的肚皮之内，产生了该隐。然后在每节诗中，这个灵魂就从一个躯体到了另一个躯体（其中一个就是英国的伊丽莎白的躯体）。他没有写完这部诗，因为堂恩认为灵魂要永远无止境地从一个躯体转移到另一个躯体。在前言之中，堂恩说到名人的发端问题，提到过毕达哥拉斯和柏拉图的关于灵魂转世的理论。他谈到过两个起源——毕达哥拉斯的起源及灵魂转世论的起源。苏格拉底以灵魂转世论作为临终的论据。

苏格拉底在他生命的最后一个下午，与他的朋友谈话的时候，没有凄凄惋惋的告别言辞。指出这一点颇有意思。他把他的妻子和儿女都打发出去，也想把一位正在哭泣的朋友支走。他希望认认真真地谈一谈，想继续进行讨论，继续进行思考。个人的死没有对他产生影响，他的工作、他的习惯是别的东西，即讨论，以不同的方式进行讨论。

为什么要他喝毒药？没有任何道理。

他说了一些奇怪的事：什么俄耳甫斯① 应当变为一只夜莺呀，阿伽门农② 应该变成一只鹰呀，奇怪的是尤利西斯③ 应当变为人所不知的下等人等等。苏格拉底正在谈着话，死亡之神打断了他的话。蓝色的死亡已从他的两脚爬上他的身体，因为他喝过了毒药。他让一位朋友记住埃斯科拉庇俄斯④ 对他的祝

---

① 俄耳甫斯是希腊神话中色雷斯的诗人和歌手，善弹竖琴，琴声可使猛兽俯首，顽石点头。

② 阿伽门农是希腊神话中十年特洛伊战争中的希腊联军统帅。

③ 尤利西斯为希腊神话中的英雄（即奥德修斯）。

④ 埃斯科拉庇俄斯，希腊神话中的医神。

愿，要送给他一只公鸡。必须指出，埃斯科拉庇俄斯是医药之神，是他驱除了他的根本病症——生命。“我欠埃斯科拉庇俄斯一只公鸡，他把我从生命中拯救出来，我就要死了”，也就是说，这时他不相信他过去说过的话，他认为他要作为一个人死去。

我们还可以举一篇古典文章，即卢克莱修① 的《物性论》，文中否定个人的永生。卢克莱修所讲的一个最不朽的论据是：一个人埋怨他将死去。认为死后一切前景皆不复存在，就如维克托·雨果所言：“在欢庆的节日，我单独地走了。在那闪光的幸福的世界，应有尽有。”在他的光辉诗篇《物性论》中——也像堂恩的诗那样充满幻想，卢克莱修提出下面这个论据：“你们痛苦，因为你们要失去将来。然而，请思考一下，在你们之前，时间是无限的。当你出生之时，（他对读者这样说。）迦太基和特洛伊争作世界霸主的战争已经过去。然而，此事与你无关，那么，将来发生的事又与你何干？你已失却了无限的过去，而失去无限的将来又将奈何？”卢克莱修在他的诗中如是说。糟的是我懂得相当多的拉丁文，这几天我借助词典读他的诗，想起了他写的许多美丽的诗句。

莎士比亚可能会说——我认为莎士比亚是最高权威——轮回转世说只不过是民间的说法的另一种形式，是萧伯纳和柏格森② 之后的生存意志学说。某种东西要生存，这种东西依赖或不依赖物质而开辟自己的道路，它就是莎士比亚所谓的 Wille（意志），它作为复活的意志理解世界。

然后萧伯纳谈到了the life force（生命力），最后柏格森又谈及 elan vital，即表现在一切事物身上的生命冲动，认

① 卢克莱修（约前99—约前55），古罗马诗人，哲学家，唯物主义者。

② 柏格森（1859—1941），法国哲学家，生命哲学及现代非理性哲学的主要代表。获1928年诺贝尔文学奖。

为生命冲动创造了宇宙。生命冲突存在于我们每个人身上。在金属之中，生命冲动处于死亡状态；在植物之中处于休眠状态；在动物身上处于梦幻状态。但在我们人类身上，生命冲动是有知觉的。我读一段托马斯的解释：思维自发地希望自己永存[①]，即灵魂理所当然地渴望得到永存。但是，希望以什么方式永生呢？它不希望个别的永生，不是乌纳穆诺所企望的方式——他想继续作为乌纳穆诺而永存，而是追求普遍的永生。

我们这个"我"对我们来说最不重要。我们感到"我"意味着什么？我感到自己是博尔赫斯与你们诸位感到自己是张三、李四等等二者之间有何不同呢？没有什么不同，没有丝毫的区别。这个"我"是我们大家共同享有的，它以这种或那种方式存在于所有人的身上。那么，从这层意义上，我们就可以说永生是必要的。个人的永生没有必要，但这另一种永生是必要的，比如，当某人爱他的敌人时，就体现了基督的永生。在这个时候，这个人就是基督的化身。每当我们读但丁或莎士比亚的诗时，从某种形式上，我们就处于莎士比亚或但丁创造这首诗的时刻。总之，永生存在于别人的记忆之中，存在于我们留下的著作之中。那么，这本书被人忘却又有什么关系？

20年来我一直从事英国诗歌的研究。我能背诵许多英国诗歌，但唯独不认识的是诗人的名字。但这又有什么重要性呢？如果我读9世纪的诗时，我的感觉与当时某个人的感觉是一样的，那么不知道诗人的名字又有什么关系。他这个时候活在我的身上，但我并非是那个死了的人。我们每个人，从某种意义上说，体现了过去去世的所有的人，不单单是与我们同血统的人。

当然，我们也继承了我们同血统的东西。我知道——是我

---

① 原文为拉丁文。

母亲告诉我的——每当我读英国诗时，我总是以我父亲的腔调朗诵这些诗（我父亲于1938年去世，正是卢戈内斯去世的同一年）。当我朗诵席勒的诗时，我父亲就活在我的身上，那些听我朗诵诗的人，他们将活在我的声音里。我的声音是他们过去的声音的复活，又是他们的上辈的声音的复活。这是什么意思？这就是说，我们可以相信存在着永生。

在这个世界上，我们都是以这种或那种方式进行合作。每个人都希望这个世界变得更好。如果世界真的变得美好，这种希望就得到了永生。如果祖国得到拯救（为什么祖国不会得救？），我们就在拯救祖国的行动中永生。人们是否知道我们的名字并不重要，这是一桩小事，重要的是永生。这种永生是在著作中，在一个人留给他人的记忆中体现。这种回忆很可能是微不足道的，那怕只有一个句子也行。比如，"某某，失之比得之更有价值"，我不知谁创造了这句话，但每当我重复这句话时，我就是那位发明这个句子的人。因为他活在我的身上，也复活在每个重复这个句子的人的身上。

音乐和语言的情况也是一样。语言也是一种创造，也是属于永生的一个种类。我现在讲卡斯蒂亚语，多少死去的卡斯蒂亚人在我身上复活了。只要我们对世界的前程继续有所帮助，对永生——我们的永生有所帮助，我个人的意见和看法并没有什么重要性，过去了的人们的名字也并不重要。永生不应当是个人的永生，它是不需要什么姓名的，也不需要我们的记忆。为什么一定要设想：仿佛我这一生继续不断地思念我的童年，思念巴勒莫、思念阿德罗格或思念蒙德维地亚那样，也要带着我的记忆在另一次生命中继续下去。为什么总是回到这件事上来？这是一个文学题材，我可以忘记这一切而仍然还是我。而这一切，那怕我不提到它，将仍然在我身上得到永生。也许最重要的东西是我们不十分确切地记起来的事情，也许最重要的

是我们无意之中记忆起来的东西。

在结束我的讲话时，我要说：我相信永生，不是相信个人的永生，而是相信宇宙的永生。我们将得到永生，在我们的肉体死亡之后，留下我们的记忆；而在我们的记忆之后，是我们的所做所为，我们的态度，整个历史中所有美好的东西。虽然我们不知道，而我们最好不要知道。

谈 恶 梦

女士们、先生们：

梦是总类，恶梦是其中的一种。我先谈梦，然后再谈恶梦。

近来我在读心理学方面的书。我感到大大地上当了。在所有这些书中，谈的都是工具呀，梦的题材呀等等这些东西（等一会我将解释这句话），而只字不谈我所希望的东西：做梦这一事实的奇特之处。

在我所非常欣赏的古斯夫·斯彼勒写的心理著作《人的精神》① 中，说梦属于思维活动的最低层次——对我而言这是错的，书中也谈到梦中出现的寓言常有不连贯、不协调之处。我想谈谈格罗萨克和他的令人钦佩的研究文章（但愿我能回想得起来并在此讲一讲）《在梦中》。格罗萨克在他的研究文章的最后部分《智力旅行》中——我想大概在第二卷，他说，在经历了黑暗和梦幻的迷宫之后，我们每天早晨醒来时理智清醒，或比较清醒，这是令人惊奇的事。

对梦进行一场考察是特别困难的。我们不能对梦进行直接的考察。而且对梦的记忆可能并不完全符合原来的梦境。18世纪的伟大作家托马斯·布朗认为，我们对梦的记忆比美妙的实际可怜得多。另一些人则反而以为，我们的梦幻变得更加美好。如果我们认为梦是一种虚构的作品（我认为是这样），很

---

① 原文为英文。

可能在醒来的时候，以及后来当我们讲述这个梦的时候，我们还会继续杜撰虚构下去。让我来谈谈堂恩的《时间实验》这本书。我不同意他的观点，但书写得很美，值得一提。但为了简便起见，我想先回忆波伊提乌的伟大著作《哲学的安慰》（从一本书到另一本书，我的记忆比我的思维好一些）。毫无疑问，但丁一定将这本书读了又读，就如他对中世纪的文学所做的那样。这位被称作为“最后一位罗马人”的参议员波伊提乌，他设想了一位看赛马的观众。

这样一位观众身在赛马场，在他的位子上观看赛马：看着他们出发，看着赛程中发生的变化，见到其中一匹马到达终点。自始至终一切都连贯不断。可是波伊提乌又设想有另一位观众，这位观众既观看那一位观众的行动又观看赛马。可以预见他就是上帝。上帝观看整场赛事，他在那永恒的一刹那，在那一刹那的永恒之中，看着马群出发、奔跑、到达。他只须看一眼就能见到这一切，同样他也是以这种方式观看整个历史的。这样，波伊提乌就超越了两种观念：自由意志的观念与天定的观念。就如那位观众看赛马而不对赛事施加影响一样（除非他持续不断地观看），上帝也观看整个历史过程，从摇篮到坟墓，也不对我们的所做所为施加影响。我们自由地行事，但上帝知道——比如，现在这个时刻上帝已经知道——我们的最终目标。上帝就是这样观察整个历史、及整个历史发生的一切。他是在美妙的一刹那间看见这一切的，这一刹那的时间就是永恒。

堂恩是本世纪的作家。在我所知道的那么多书中，就算他的《时间实验》最有趣。在这本书中，他设想，我们每个人都具有某种程度的个人性质的永恒，我们所拥有的这种适度的永恒只是在每天晚上才有。今天晚上我们将要睡觉，今天晚上我们将梦见这是星期三，我们将梦见星期三和下一天，星期四，

也许还有星期五，也许星期二……我们每个人在梦中都有一个小小的属于个人的永恒，这种永恒使我们可以看见最近的过去和临近的将来。

做梦的人只需看一眼就可见到这一切，就如上帝在他博大的永恒之中看见宇宙变化的全过程。醒来时将会怎么样？由于我们习惯于一种连贯不断的生活，因而，我们就把我们的梦编成故事，但我们的梦具有可变性和共时性。

让我们来看一个简单的例子，假如设想我梦见某个人，仅仅是那个人的某种形象（只是一个十分简单的梦），然后我又立即梦见一棵树。醒来的时候，我能把这个简单的梦变得复杂起来：我可以认为我梦见一个人变成一棵树。那个人就是一棵树。我于是改变了实际情况而进行了虚构。

我们不能确切地知道梦中发生了什么事：梦中我们进了天堂，入了地狱都是可能的。也可能我们变成某个人，即莎士比亚所谓的“我是某个人”，也可能就是我们自己，或许我们成了神。醒来时，这些都忘得一干二净，我们只能考查梦留下的记忆，只剩下那可怜的对梦的回忆。

我也读过弗雷泽①的书，他是一位极有天份的、但却非常轻信的作家，因为他几乎原封不动地接受旅游者告诉他的一切。据弗雷泽说，野人是分不清醒境与梦境的，他们认为梦是不眠之中的一个片断。这样，据他说，或者是据弗雷泽所读到的旅行家们说，一个野人梦见在森林中杀死一只狮子之后，当他醒来时，他会以为是他的灵魂离开了他的躯体，在梦中杀死了一只狮子。或者，要是我们想使事情稍为复杂一些，我们可以设想是他破坏了狮子的梦，这一切都是可能的。实际上，野人的这种想法与分不清自己是在梦境还是在醒境的孩子们的想

---

① 弗雷泽（1854—1941），英国民族学家。著有《社会人类学的范围》等。

法是一样的。

我要给你们讲讲我个人的回忆：我的一个侄子，那时他有五六岁——我记日期常常出错，每天早上都跟我讲他的梦。记得有一天早晨（他坐在地上），我问他梦见了什么。他知道我这种癖好，于是就很顺从地告诉我："晚上我梦见自己迷失在森林中，我怕了，我走到一块林中空地，见那里有一座白色木屋，有一把旋转的梯子。梯级如游廊。此外还有一扇门，你从门里走了出来。"他突然中止讲话，然后又补充一句："告诉我，你在那屋里干什么？"

对他来说，一切都处于一个范围之内，醒境与梦境是一样的。这又使我们回到神秘论者和玄学论者的假设上来，但这种假设是相反的①，但是与上面的设想混淆起来。

野人或孩子把梦当作是醒着的时候中的一个片断，诗人和神秘论者则以为整个醒境可能就是一场梦。卡尔德隆说得很干脆："人生是梦"。而莎士比亚则形象地说："我们与梦乃是同一材料所构成"。奥地利诗人瓦尔特说得更奇妙。他自问道（我先用我说得不怎么好的德语，然后用好一点的西班牙语说出这句话）："Ist es mei Leben geträumt oder ist es wahr？"——"是我梦见人生，还是人生是一场梦？"他也不能肯定。这自然又将我们带到唯我论上面来，使我们疑心，做梦者只有一个，这就是我们每个人自己。这个做梦者——若指的就是我——此时此刻正在梦见你们，梦见这个报告厅和这次讲座。只有一个做梦者，他梦见宇宙的全部进程，梦见过去的整个历史，甚至于梦见他自己的童年、少年时代。这一切也可能未曾发生过。我们每个人，不是我们大家，而是每个人，现在这时刻刚开始存在，开始做梦。现在我梦见自己在作报告，是在阿

① 这里指神秘论者把生活本身当作梦，这与孩子把梦当作生活本身正好相反。

尔卡斯大街。我梦见自己正在搜索讲话的题材——也许找不到这些题材，我梦见你们诸位，但又不是真的；你们每人也都梦见我，梦见别的人。

我们现在有两种设想：一种是把梦境看作是醒境的一部分，另一种则把整个生活看作一场梦。两者之间并无区别，这种观点也与格罗萨克的文章中讲的一样：我们的思维活动不存在什么差异。我们可能是醒着、睡着或做梦，而我们的思维活动是同一种。而且，他正好引证了莎士比亚的那句话："我们与我们的梦乃是由同一材料构成。"

还有一个我们无法回避的话题：预示性的梦。符合实际情况的梦是一种发达的思维所特有的。我们今天可以将两者区分一下。

在《奥德修纪》中有一段谈及两种门：牛角之门和象牙之门。虚构之梦通过象牙之门到达人们，而预示之梦从牛角之门来到。在《埃涅阿斯纪》中有一节（曾引起无数的评论），我记不清是在第 9 卷还是在第11卷，写埃涅阿斯到了极乐净土，那里比赫拉克勒斯①柱殿还远，他与阿喀琉斯和提瑞西阿斯②的伟大的灵魂交谈，还见到了洛摩罗斯③和瑞摩斯④，他到达了广场，并且看见了罗马灯塔。预先见到了伟大的罗马和奥古斯都⑤，领略到帝国的一切宏伟。他看见这一切，并且与他的同代人交谈。这些人后来都成为埃涅阿斯的人。然后他回到地

---

① 希腊神话中的伟大英雄。

② 提瑞西阿斯，希腊神话中底比斯的盲人占卜者，受智慧女神雅典娜神示懂得鸟语。

③④ 洛摩罗斯是罗马神话中罗马的创建者，他与孪生兄弟瑞摩斯生下来后被装在一只篮子里扔到河中，被母狼救起扶养成人。后来，瑞摩斯被洛摩罗斯所杀，后者建立罗马城，统治33年。

⑤ 奥古斯都，即罗马帝国皇帝屋大维。

上。这时发生了奇怪的事，但没有很好的交代清楚。只是一名无名评论家讲清了真正的道理：埃涅阿斯从象牙之门回到地上，而不是从牛角之门。为什么？这位评论家说了他的理由：因为我们事实上并非处于实际之中，对书的作者维吉尔而言，真实的世界可能是柏拉图的世界，是文学典型们的世界。埃涅阿斯穿过象牙之门，因为他要进入梦境的世界，也就是我们的醒境的现实世界。

是的，这一切可能就是这样。

现在我们转而谈梦这个总类中的一种：恶梦。先谈一下各种语言对恶梦一词的叫法不是没有用的。西班牙语的叫法不算很美，用一个小化词似乎减少了恶梦的份量。在别的语言中，读法响亮一些。在希腊语中，称恶梦为Efialtes，Efialtes是引起恶梦的魔鬼的名字；拉丁语中叫Incubus，来自逼迫入睡者使他产生恶梦的魔鬼；德文中用了一个很怪的词：Alp，似乎具有精灵及精灵之迫害的意思，与产生恶梦的魔鬼一个意思。有一张画，是文学恶魔的伟大创造者德·昆西曾经遇见的一张画，是福塞利①作的，叫作《恶梦》：一位姑娘躺着，醒来时感到深为恐惧，因为她发现肚皮上躺着一个又黑又坏的小魔鬼，这就是恶梦之魔。当福塞利在画这幅画时，他是在思考恶魔一词，思考恶魔的迫害。

现在我们该谈到英文中恶梦的叫法。英文用了个明智的模棱两可的词，叫作“夜晚的母马”。莎士比亚就是这样理解的，他的一首诗写道：“我遇上夜晚的母马”。看来他是将恶梦比作母马。另外一首诗说得更随便，称之为“恶魔和他的几匹小马”，同样将它看作母马。

但据词源学家说，这些词的词根都不一样。词根可能是

① 福塞利（1741—1825），瑞士画家。

night mare 或 night maere，即夜晚的恶魔的意思。琼森博士[①]在他的著名词典中说，这与北欧的神话有关——依我们的说法，即撒克逊神话。他认为恶梦由魔鬼引起，这与希腊文中的efialtes或拉丁文中的 incubus 都能相符合，或许是相互翻译过去的。

还有另一种见解也可能对我们有用，它把英文词中的nightmare与德文的märchen 联系起来。märchen 即寓言的意思，即神仙故事之类，是虚构的。nightmare 可以是夜晚虚构出来的故事。那么，把Nightmare理解为“夜晚的母马”（“夜晚的母马”之中含有一种可怕的东西），成为维克托·雨果可以利用的东西。雨果精通英文，写了一本完全被遗忘了的关于莎士比亚的书，在其中的一首诗中——我认为可能在《静观集》一文中，谈及“le cheval noir de la nuit”即“夜晚的黑马”，就是恶梦。显而易见，他当时想到过nightmare 这个英文词。

我们现在已经谈了不同的词源，我们还有一个法文词cauchemar，显然也跟英文的 nightmare 有联系。在所有这些词中，都有一个源自魔鬼的意思（我要回到这上面来），一个产生恶梦的魔鬼。我以为这并非简单地出自迷信。我认为——我极为真挚诚恳地这样说——这观点之中含有某种真实。

我们来谈恶梦这一正题。我的恶梦总是相同的几个。我是说，我常常做的恶梦有两个，它们常常相互混杂在一起。我的恶梦是一个迷宫，这或许可以部分地归因于我小时候在一本法国书中见到的一幅钢板刻画。在这幅画中，刻有世界的七大奇迹，其中之一是克里特岛的迷宫。这个迷宫是一个巨大的阶梯剧场，十分的高（因为它比周围的柏树和人都高，这样才看得出它很高），是封闭式的，非常可恨地关着，但有缝隙。当我

---

① 琼森（1572—1637），英国文艺复兴时期剧作家。

还是孩子的时候，我那时以为，（或者是我现在以为当时曾想过）倘若我有一个大威力的放大境，就可以通过画面上的缝隙观看那可怕的迷宫中的牛头怪。

我的另一个恶梦是关于镜子的，与迷宫没有两样，因为两片面对面放置的镜片就可以构成一个迷宫。记得我在贝尔格兰诺的多兰·德·阿尔维阿尔的家中，看到过一个圆形的房间，房间的墙面上和门上嵌满了镜子。这样，进入房间的人就感到自己是在一个确确实实没有边际的迷宫之中。

我总是梦见迷宫与镜子，梦见镜子时还看见别的一种景象，一种似面具那样的东西，这也是我夜晚的一种恐惧。这些面具常使我非常害怕。毫无疑问，一定是当我童年时，有人戴上面具，我感到面具后面掩藏着十分可怕的东西。有时候（这些面具构成我最害怕的恶梦），我的形象反射在镜子中，我感到我自己也戴着面具，我不敢将它取下来，因为我害怕见到我真正的面孔。我想象有一副狰狞可怕的面目，脸上有麻疯状斑块，或某种病症，或某种我想象不出的更可怕的东西。

我不知道你们是否有同感：我的恶梦之中，有一点很奇怪：总是发生在一个确切的地点，比如，梦中出现布宜诺斯艾利斯的一些确切的街角，如拉普里达和阿雷纳莱斯街的街角，巴尔卡尔塞和奇莱街的街角。我确切地知道自己在何处，知道该往某个遥远的处所走去。梦中的这些地方都有确切的地形，但都是完全不同的。它们可能是小小的狭道，沼泽地，也可能是丛林，但这并不重要。我知道自己确实在布宜诺斯艾利斯的某个街角，企图寻到一条道路。

不管怎么样，恶梦中重要的不是出现的景象，重要的是，如柯勒律治——我大胆地引证诗人们的话——所发现的那样，是梦所引发的印象。梦中的景象无关紧要，它是一种结果。我开始曾说过我读了许多关于心理学的书，这些书中我没有发现

诗人们的文章，这样的文章是特别有启发性的。

让我们看看佩特罗尼乌斯①的一行诗。是艾迪生引证过的佩特罗尼乌斯的一首诗。他说："摆脱了肉体之后，灵魂就能自由自在。"贡戈拉在他的一首十四行诗中确切地表达了他的观点。梦和恶梦自然是一种虚构的东西，是文学创作：

梦，风中舞台上的主角，
让黑暗的幽灵，
披上美丽的外装

梦是舞台表现的主角，这种观点，艾迪生在18世纪初的一篇发表在《观众》杂志上的优秀的文章中也曾使用过。

我曾引证过托马斯·布朗，他说梦让我们了解了灵魂的玄妙之处。因为，灵魂摆脱肉体之后能够自由自在地发挥其作用，能够作梦，因为灵魂享有了自由。而艾迪生说，当灵魂不受肉体的阻碍时，确实能够想象，进行自由的想象，这是人醒着的时候做不到的。他还认为，灵魂的所有活动之中（现在我们已不使用灵魂一词，现在用思维一词），最难的就是创作。然而在梦中，我们创作得如此之快，以致于我们把我们的思想错当成我们正在创作的东西。我们梦见自己在读一本书，实际上我们是在创作这本书上的一词一语，但我们自己并不知道，我们还以为那是别人的东西。在许多许多梦中，我都发现这种预备性的工作，或者叫作准备工作。

我想起曾经有过的恶梦。我记得梦见过塞拉诺街，好像觉得是在塞拉诺—索雷尔街角，只是又不十分像，那地方景象有些不同，但我知道那是巴雷尔莫区的老塞拉诺街。在那里我遇

① 佩特罗尼乌斯（？—66）古罗马作家。一般认为《萨蒂利孔》是他的作品。

见一友人，一个我不认识的朋友。我看着他，他完全变了。我从未见过他那张脸，但我明白他的脸不可能是那副样子。他变多了，显得十分忧郁，满目凄凉，一脸病容，也许还有一种负罪的感觉。他右手插在西装里（这一点对这个梦很重要），我看不见他的手，它隐蔽在胸前。这时候我拥抱了他，我感到他需要我的帮助："得，我可怜的朋友，你这是怎么啦？怎么变成这副模样！""是的，我完全变了样了。"他回答着，慢慢地伸出手来。这时我发现他的手如同鸟爪一般。

奇怪的是，打一开始他就藏起他的手。我不知不觉地在梦中进行了创作：那人有鸟爪般的手，变得十分可怕，很不幸，他正在变成一只鸟。睡梦之中，有时也会发生这样的事：有人问起什么事，而我们不知如何回答；有人回答了我们的问题，我们于是就目瞪口呆。也可能回答得十分荒唐，但在梦中却很确切。一切都是我们早已准备好了的。我不知道这是否科学，但我的结论是：梦是最古老的文学活动。

我们知道动物也做梦。有拉丁文诗句谈到，猎兔犬在梦中追捕兔子时吠叫起来。我们在梦中有着最古老的文学活动，它很奇妙，遵循戏剧般的顺序出现。我想就艾迪生所说的关于梦是舞台表现的主角的见解（他在事先不知道的情况下证实了贡戈拉的说法）做些补充：他认为，在梦中，我们同时是剧场、是观众、是演员、是剧情及也是我们自己所听到的语言。我们是在不知不觉中做这一切的，并且，这一切所具有的生动性是现实之中常常没有的。有的人的梦淡漠模糊（至少有人这样对我说过），而我的梦却逼真得栩栩如生。

我们再来谈柯勒律治。他说过，梦见什么并不重要，但要给梦一种解释。比如，此地现在如果出现了狮子，我们大家都感到害怕：恐惧是由狮子的形象引起的。或者，我躺着，醒来时见一动物坐在我身上，于是我感到害怕。但在梦中，情况可

能相反，我们可能感到受压力，对这种压力，需要一种解释。我可能荒唐地但却是栩栩如生地梦见斯芬克斯坐到了我的身上，斯芬克斯并非是恐怖的起因，而是可以作为对所感到的这种压力的一种解释。柯勒律治又说，被假的幽灵所惊吓的人会变疯，相反，一个人梦中见到幽灵之后，醒来时只过了几分钟或几秒钟，他就可以恢复平静。

我曾做过——并且现在还在做——许多恶梦。一个我自认为最可怕的恶梦，被我用来写成一首十四行诗。内容是这样的：我在屋里，天开始放亮（可能这是梦中的时间）。床边有一位国王，一位古代国王。梦中我就知道这是北方的一位国王，是挪威的。他没有朝我看，两眼直楞楞地对着天花板。我知道这是一位很古老的国王，因为现代人不可能有一副这样的面孔。于是，我感到他的存在十分可怕，我看着他，两眼盯着他的剑，盯着他的狗。后来我醒了，可是好大一会儿功夫我仍然看见这个国王。因为他给我留下了深刻的印象。我这样讲述的时候，我的梦不算什么，但在梦境之中，它是可怕的。

我还想对你们讲，前几天，苏萨娜·蓬巴尔告诉我一个恶梦，我不知道讲完之后是否产生影响，可能不会。她梦见自己正在一个拱顶形的房间里。房间的上半部被迷雾所朦，迷雾之中挂下一块黑纱。她手中拿着剪刀，不十分适手。她用剪刀剪下黑布条的许多纱线。这黑布有1.5公尺见方，然后它们又消失在上面的迷雾之中。她不断地剪着剪着，知道永远不会完结。她感到这是一个恶梦，因为恶梦首先有一种恐怖的感觉。

我讲述了两个真实的恶梦，现在我来讲两个文学方面的恶梦，它们可能是真的。在上次的讲座中，我给你们讲了但丁，我讲的是地狱中的那个高贵的城堡，但丁讲他如何在维吉尔的引导下到达地狱的第一层，这时他见到维吉尔脸色苍白。他想，如果维吉尔进入他自己居住的地狱时脸都变白了，我怎么

能不感到害怕？于是他把这种想法告诉了惊恐万分的维吉尔，但维吉尔赶紧说："让我在前面走。"于是他们到达了那里，出乎预料地到达那里，因为那里发出了无数的呻吟声。但那不是因受了皮肉之苦所发出的呻吟，那是含意更为深重的叹息声。

他们到达那高贵的城堡，即nobile castello，它的四周有七层高墙，意为七种学问或七种美德。这并不重要，也可能但丁认为这个数字是个神奇的数字。这个数字无疑可以有无数种解释。然后有一条清浅的河流，消失不见之后是一块青草地，接着它也消失了。走近之后，他们看到一块光亮的地方，他们没有见到有生命的青草地，而是死的东西。四个幽灵朝他们走来。他们都是古代的诗圣：手中提剑的是荷马，还有奥维德①、卢加诺②和贺拉斯③。维吉尔让但丁向荷马致意。但丁敬佩荷马，但从来未读过他的诗，于是就称他为尊敬的伟大诗人。荷马手持宝剑朝他走来，接受但丁为六人团的成员之一，但丁那时还未写就《神曲》。他那时正在写，他知道能写得成。

后来他们告诉他一些不宜重复的话，我们可以认为这位佛罗伦萨人因为害臊而不愿意说。但我认为有更深刻的原因。他谈了住在这个城堡里的人，其中有异教徒的灵魂，也有伊斯兰教徒的灵魂。他们说话慢条斯理，声调柔和，脸上常有威权的神色，但规定都不能见上帝，上帝永远不会去那里。他们知道自己永远被禁闭在这个城堡，这个永恒的、体面的但又是恐怖的城堡。

那里还有哲学大师亚里士多德，有苏格拉底之前的哲学

---

① 奥维德（公元前43—18），古罗马诗人。著有长诗《变形记》等。

② 卢加诺（39—65），古罗马诗人。著有史诗《法尔萨利亚》。

③ 贺拉斯（公元前65—前8），古罗马诗人。著有《歌集》、《诗艺》等。

家，有柏拉图，有孤独地站立在另一处的君王沙拉丁[1]，所有那些未被拯救的著名的非基督教徒，因为他们未受过洗礼，基督不能救他们。维吉尔可以谈基督，但在地狱中不能提到他的名字。我们可以认为，但丁此时并未发现他自己具有戏剧天才，他不知道应当让这些人物开口说话。我感到遗憾的是但丁没有把手持宝剑的诗圣荷马的令人尊敬的话写下来，但我们也懂得，但丁知道最好是让一切保持沉默。城堡之中一切均非常可怕，他们跟这些伟大的幽灵说话，但丁一一写出了他们的名字。有塞涅卡、柏拉图、亚里士多德、沙拉丁和阿威罗伊[2]。但丁提到他们，但没有一句他们说的话。这样更好。

我要说的是，如果我们想到地狱，地狱就不是恶梦，它不过是个施刑的地方。这地方发生可怕的事，但并无“高贵的城堡”中那种恶梦的气氛，这是但丁描述的气氛，也许在文学上这是第一次。

还有另一个例子，德·昆西曾赞扬过它。那是在华兹华斯的《序曲》的第二卷中。华兹华斯说他担心艺术和科学可能遭遇的危险，因为它们接受宇宙间所发生的任何突变的摆布——如果我们想到他是19世纪初期进行写作，那么这种担心是很奇怪的事。在那个时代，人们还未想到过这些宇宙间发生的灾变。而现在我们倒可以考虑。人类的全部创造，乃至人类本身，可能在任何时刻遭受到毁灭。我们想一想原子弹！好，华兹华斯声称他与一个朋友交谈过，他曾想过：人类的各种伟大创造，科学及艺术，要听凭任何宇宙突变的摆布，这有多么可怕，真是太可怕了。那位朋友告诉他，他自己也一样害怕，这时华兹华斯对他说：我曾梦见……

---

① 沙拉丁（1138—1193），12世纪末埃及与叙利亚之王，以博施济众出名，曾反抗十字军并将其击败。

② 阿威罗伊（1126—1198），即伊本·路西德。阿拉伯哲学家、自然科学家。

那么现在我要讲述这个在我看来是完美的恶梦，因为其中包含有恶梦的两个要素：有肉体遭受迫害，感到不适的各种情节，也有超越自然的恐怖因素。华兹华斯说，他正处在一个面对大海的岩洞之中，中午时分，他正在读《堂吉诃德》——一本他最爱读的书之一，是塞万提斯所写的游侠骑士的冒险故事。他没有直接说出，但我们知道他讲的是这件事。他说："我放下书本，开始思考起来。想的正是科学与艺术方面的事，这时就开始做梦了。"那是闷热难熬的中午时刻，周围是海滩，金黄色的沙石。他回忆道："困倦控制了我，我于是进入了梦乡。"

他在岩洞中睡着了。面对大海，周围是黄金般的沙滩。在梦中，他被沙子包围，一片黑色沙石的撒哈拉大沙漠。看不见水，看不见海，他处于沙漠之中心——在沙漠之中，人总是感到自己处于它的中心。他惊恐万分，想着逃出来的办法。这时他见到旁边有一个人。非常奇怪，那是贝督因部落的阿拉伯人。他骑在骆驼上，右手拿长矛，左臂下夹着一石块，左手有一蜗牛。这个阿拉伯人告诉他，他的使命就是拯救艺术和科学。他把蜗牛凑近他的耳边，这是一个特别漂亮的蜗牛。华兹华斯（用一种我陌生的但是可以听得懂的语言说话）告诉我们他听到了预言，那是一种充满激情的颂歌。预言说，地球行将被发怒的上帝所制造的洪水毁灭。那阿拉伯人告诉他，这是真的，洪水正在临近。但他有个使命：拯救艺术和科学。这时他取出了那个石块。奇怪的是，这石块就是欧几里德的几何学，同时它仍然是块石头。然后他又把蜗牛靠近他，那蜗牛是一本书，是那本告诉他这些可怕的预言的书。蜗牛同时还是全世界的诗篇，甚至于还包括华兹华斯本人的诗，怎么不呢？这贝督因人说："我必须救出这两样东西——石块和蜗牛，这两本书。"他回过头来，华兹华斯此刻发现贝督因人的脸发生了变

化，脸上布满了恐怖。他又朝后看，见到了很强的亮光。这亮光已经照亮了半边沙漠。这是行将毁灭地球的大水放射出的亮光。那贝督因人走了，华兹华斯发现，他也是堂吉诃德。那骆驼就是他的那匹瘦马驽辛难得。就如那石块同时又是书，蜗牛同时也是书一般，那贝督因人同时又是堂吉诃德，而不是其中的一样。同时具有两种人物的特点。这种二重性就是梦中的恐怖。华兹华斯在此时吓得大叫一声，因为大水已经追上了他。他醒了过来。

我认为这是最美的文学恶梦。

我们可以得出两个结论，至少在今天晚上是这样，以后我们的见解将有所变化。第一：梦是文学作品，也许它是最古老的表达形式。它有一种奇特的戏剧形式。因为，正如艾迪生所言，我们是剧场、是观众、是演员、也是故事情节。第二个结论涉及恶梦的恐怖，我们在醒着的时候，我们的生活充满了许多恐怖的时刻。我们谁都知道，有时候现实压迫得我们喘不过气来：一位亲人死了，一个亲爱者离我们而去，等等，悲伤绝望的时刻是很多很多的。然而这些原因不像恶梦。恶梦有一种特殊的恐怖。这种特殊的恐怖可以通过寓言形式表达出来，可以通过这个既是贝督因人又是华兹华斯的堂吉诃德表达出来；也可以通过剪刀与黑纱，通过我的那个关于国王的梦，通过爱伦·坡的著名的恶梦表达出来。但是，这一切都有一个共同点：恶梦的味儿。在我所参考过的文章中，都没有谈到这种恐怖。

我们于是有可能对恶梦做神学方面的解释，这是符合词源学的。我任取一词，比如，拉丁文的Incubus或英文的Nightmare或德文的Alp，每个词都含一点超自然的意义。那么，倘若恶梦绝对是超自然的呢？倘若恶梦就是地狱的缝隙呢？倘若在恶梦之中我们正好处于地狱之中呢？怎么不呢？一切都是如此离奇，就连这一切也是可能的。

谈 失 明

我做了许多、并且是太多的报告。我发现，人们往往喜欢听个人的事而不是普遍的事；喜欢具体的而不是抽象的事。因此，今天我要从谈我个人的一定程度的失明开始我的报告。我说一定程度的失明，是因为，我的一只眼已完全瞎了，另一只眼部分地失明。我尚能分辨几种颜色，能分清绿色和蓝色。另一种是黄色，我也并非完全看不出。记得我小时候，（如果我妹妹在这里，她也一定记得起来）。站在帕莱尔莫动物园的兽笼前面，那正巧是虎与豹的铁笼，我看着有金色与黑色斑纹的老虎。直到现在，那黄色仍留在我的脑际。我写了题为《金黄的老虎》的一首诗，里面提到我的这次经历。

我想谈一件人们往往不知道的事，不晓得对大家是否有用。人们总是想象盲人一定是被囚禁在黑暗的世界中。莎士比亚的一行诗正表明他持这种看法："看着那盲人所见到的黑暗"，如果我们把"黑"理解为黑暗，莎士比亚的这行诗是站不住脚的。

使瞎子想念的一种色彩是黑色，另一种是红色（无论如何对于我这个瞎子是这样），黑色与红色是我们所缺少的颜色。我已经习惯于在完全的黑暗中睡觉，但长期以来，我必须睡在一个雾霭的世界中，我感到很不舒服，这是一种发绿或发蓝的、隐隐约约发亮的雾霭，是盲人的世界。我倒情愿要黑暗，我情愿依靠黑暗。红色在我看来是一种模糊不清的褐色。盲人的世界不是人们设想的那样一片黑暗。不管怎么说，我是在谈

我自己，而且这也是我父亲和祖母的情况。他们去世时都已经失明。失去光明但含笑地勇敢地去了。我也想有这样的结局。世上有许多东西有遗传性，（比方失明就是）。但勇气是不能遗传的。我知道他们都曾经很勇敢。

瞎子们的世界是十分不方便的。那是一个难以说清的世界。这个世界中常常浮现某种颜色，对我来说仍然是黄色与蓝色。（只不过蓝色又常常呈现出某种绿色），还有绿色（除非这绿色就是蓝色）。白色已消失不见或者与灰色相混淆。至于红色，已经完全消失。但我奢望某一天（我正在治疗）有所好转，以便能见到这种可爱的颜色。这是一种闪烁于诗词之中的色彩，它在许多语言中有着十分美的名字。德文把它叫作scharlach，英文称为scarlet，西班牙文把它叫作鲜红，法文叫écarlate。所有这些词看来都无愧于这种奇妙的色彩。然而，黄色一词在西班牙语中念起来声音过于细微；英文中的黄色yellow一词情况几乎与西班牙文一样。在古西班牙语中，我记得似乎叫amariello。

我就是生活在这种颜色的世界中。首先我想讲的是，我刚才说我一定程度的失明，这样讲是因为我还不是人们所以为的那样彻底失明。再则，我谈的是我自己。我的情况没有什么戏剧性，那些骤然失明的人的情况是戏剧性的：遭受突然的冲击，意想不到地失去视力。但我的情况完全不一样。我的视力缓慢地减退（这种缓缓而来的失明），从我能看东西的时候就开始了。从1899年开始逐步发展，持续了半个多世纪，没有经历激变的时刻。

作为这次报告的内容，我应当找到一个使我感到痛苦的时刻，比如，当我知道我已失去视力，失去我作为读者和作家的视力的那一时刻。为什么不把这个时刻定于1955年呢？那是很值得纪念的时刻。我不是指那年九月的倾盆大雨，我指的是我

个人的状况。

我这一生得到许多不该得到的荣耀，但其中有一次比任何一次都使我高兴，那是我成为国立图书馆馆长的时候。我被解放革命政府任命此职，政治原因多于文学方面的原因。

我受命图书馆长之职以后，就回到了蒙萨拉特区墨西哥街的那所房子。那是在南部，我那时十分怀念那所房子，从未想到过自己要成为图书馆的馆长。我的怀念含有另一层意思，我常常在夜晚随同我父亲前往那里。我父亲那时是心理学教授，常去借柏格森或威廉·詹姆斯的书。他们是他所喜爱的作者。他也借古斯塔夫·斯彼勒的书。那时我借书时十分胆小。我常常寻找某卷大不列颠百科全书或是布朗克豪斯或玛亚出版社的德国百科全书。有时就从书架上取下一本当即阅读起来。

我记得有一天晚上终于得到了报偿，因为我读到了三篇文章：一是关于德洛伊教士的①，二是关于德鲁士人的②，三是德莱顿的③。那真是一份以字母dr开头的礼物④。另一些晚上我的运气没那么好。此外，我知道里面还有格罗萨克的书。我本来可以亲眼见一见他，然而，那时我十分胆小，就像我现在这样。那时我以为这种腼腆十分重要，可是现在我知道腼腆是一个人应当克服的缺点之一。而实际上腼腆胆小也不是什么了不起的事，世上好多事情人们往往给予过分的重视。

我于1955年末受命后走马上任。我曾问过图书馆的藏书量是多少，他们告诉我有100万册。后来我清楚是90万册，也完全足够了（也许我觉得90万比100万还要多。90万说起来时间

---

① 古代凯尔特人的一种教。

② 黎巴嫩的一神土著居民。

③ 德莱顿（1631—1700），英国诗人，剧作家，文学批评家。

④ 德洛伊、德鲁士和德莱顿（druida、druso、druden）三个词均以dr两个字母开头。

长，100万一下子就完了①）。

我逐步懂得事情具有一种讽刺含义。我一直把图书馆想象为天堂一般，另一些人把它看作为花园，也有一些人把它当成宫殿。我就在那里面。从某种意义上看，那是用不同语言写成的90万册书的中心位置。我发现我几乎已经分不清书的封面及书目。我那时写了一首题为《天赋之诗》的诗："不要以泪水和怨恨／贬低上帝那巧妙的表白／他以绝妙的揶揄／同赠我书籍和黑夜。"这两种相互矛盾的天赋：大量的书籍与黑暗，我读不到那么多的书。

我曾想象格罗萨克也是这首诗的作者，因为他也曾当过图书馆馆长，并且也是盲人。格罗萨克比我勇敢，他保持了沉默。然而我想，无疑我们二人的生活是相象的，因为二人都失去了视力，二人都酷爱书籍。他写的书比我的更好，为文学增添光辉。不过归根结底，我们二人都是文人，都在那个我们看不到的图书馆中漫步过。对于我们黑暗的两眼来说，那是一家充满空白纸页的、没有文字的书籍的藏书馆。我在诗中写到上帝的揶揄，但最后我却自问：我们二人中，到底是谁写了这首诗，这首有一个复数的"我"而且是出自同一个灵魂的诗？

我那时不知道这家图书馆曾经有过的另一位馆长，他是何塞·马莫尔②，也是一位盲人。这样，出了三个瞎子才使事情划上句号。一、二可能是巧合，三则是证明，这是个三重证。是神明或神的证明。马尔莫任馆长时，图书馆在委内瑞拉街。

现在人们常常讲马尔莫不好，或者干脆就不提到他。然而我们应当记得当我们说"罗萨斯时代"时，我们脑海中出现的不是拉蒙·梅希亚③写的那本令人尊敬的《罗萨斯与他的时

① 西班牙文中90万这个数字书写或口头表达时都比100万这个数字长。

② 何塞·马莫尔（1817—1871），阿根廷诗人，小说家。

③ 拉蒙·梅希亚（1847—1893），阿根廷历史学家。

代》。我们脑海中浮现的是那本叫作《阿玛利亚》的令人肃然起敬的小说所描述的罗萨斯时代①，那本书是何塞·马莫尔著的。他为国家留下了一个时代的形象，这是一件很体面的事。但愿我也有相似的荣耀。实际情况是：当我们一提到罗萨斯时代，我们总是想到马莫尔所描述的那些专制暴徒们，想到在帕雷尔莫的聚会，想到独裁者的一名部长与索莱尔②的对话。

这样，我们有三个人经历了同样的命运，共同体验过在南部蒙塞拉特区的欢愉。对布宜诺斯艾利斯人而言，南部是这个城市充满神秘色彩的中心。那不是我们向观光客们展示的豪华的中心区，(在那个时代没有人宣扬现在所谓的圣特尔莫区)。南部成为未经宣扬的布宜诺斯艾利斯的秘密中心。

我现在想到布宜诺斯艾利斯时，脑海中出现的是我孩提时代所认识的布宜诺斯艾利斯：低矮的房舍，有庭园、门厅，养着乌龟的水池，钉有木栅的窗子。过去的这个布宜诺斯艾利斯是整座布宜诺斯艾利斯的全部，而现在，过去的布宜诺斯艾利斯只算是城南部分。我感到，我又回到了我的上辈们的那个城区。当我知道图书馆里有那么多书、我必须向我的朋友们询问这些书的名字时，我想起了鲁道尔夫·斯坦纳③在他的那本神智学的书中的一句话。他说，当一物消亡之时，我们须想到另一物诞生。这意见是有益的，但却不易做得到。因为我们可以知道我们要失去什么，但却并不知道将得到什么。已经失去之物，总是历历在目，留下一个破碎的形象。但我们无法知道代替它，继承它的事物。

我过去曾下过决心，自己对自己说，既然我已失去形象的世界，我将创造一个新的世界，我要创造将来，一个能代替我

① 罗萨斯（1793—1877），阿根廷统治者。

② 索莱尔（1783—1849），阿根廷政治家。

③ 鲁道尔夫·斯坦纳（1861—1925），奥地利哲学家。

这个实际上已经失去的可见的世界。我想起了桌上的几本书，当时我是我们学校的英国文学教师，我能为这无限的、能超越一个人或几代人的生命的文学做什么？在这四个月的阿根廷祖国日及停止工作期间，我能干点什么呢？

我做了力所能及的工作，培养人们对文学的兴趣和热爱。我尽量回避日期与人名。几位已通过考试的女学生来找我，（所有的女生们都通过了考试，我总是尽力不给任何人不及格，十年之中，我只让三位坚持要重读的学生不及格）。我对这几个（共10个）女孩子说："我有一个想法：现在既然你们已通过了考试，而且我也完成了当教师的责任，那么，我们开始学习一种我们不熟悉的语言和文学难道不更有意思么？"她们问我哪种语言与文学。"当然，不言自喻，是英语和英国文学，我们现在既然已经摆脱了考试的表面文章，就让我们从头开始吧。"

记得我的桌子上放着两本书（我取来的）。我先是放在书架的最上面一层，以为我永远不会需要它们，一本是斯威特①的《盎格鲁—撒克逊读者》②，另一本是《盎格鲁—撒克逊编年史》，两本书均有各自的生僻词表。一天上午，我们聚集在国立图书馆。

我想，我已经失去了看得见的世界，现在我要得到另一个世界，那是远古的祖先们的世界。我们远古的祖先部落的人们划船穿越北海，从丹麦、德国及低地国家到达了英格兰。他们称其为英格兰是因为英格兰即盎格鲁人的土地的意思。过去叫作"不列颠人的土地"，是属于凯尔特人的。

那是一个星期六的上午，我们聚集在格罗萨克的办公室中读书。有一件事既使我们愉快也使我们羞愧，同时又使我们充

① 斯威特（1845—1912），英国语言学家。现代语言学的奠基人之一。

② 原文为英文。

满某种骄傲。那就是下面的一件事：撒克逊人与斯堪的纳维亚人一样用两个卢纳文① 字母表达 th 两种不同发音，即 thing 和the中的 th 的发音。这一点使文章带有某种神秘的色彩。我于是就把字母写到了黑板上。

这样，我们遇到了在我们看来不同于英文而又像德文的语言。这就发生了学习语言时所经常发生的事。每个词就如木刻的一般跳跃出来，仿佛是护身符一般。因此外文的诗句有比本国语的诗句更大的影响力，因为它的每个词都像是听得见，看得准似的。我们会去思考它的美丽、它的力量或者起码是它的奇特。那天上午我们运气不错，我们发现了这么一个句子："凯撒是罗马人中第一个寻找英格兰的人"。我们在北方国家的书中遇到了罗马人，这使我们很激动。你们该知道，我们一点也不懂得那种语言；我们是在放大镜的帮助之下读的，每个字犹如某种护身符一般。我们找到了两个字，这两个字简直使我们发了疯。的确，我老了，她们年青（大概正处在青春时期），我想："我找到了离我五十代之前的祖先们的语言。我正回到那种语言的时代，我在重现这种语言。我不是第一次使用这种语言，当我还是别的什么人时，我就是用这种语言说话的。"这两个词就是伦敦这一地名：Lundenburh 和 Londreburgo。而罗马一词更使我们激动，这个名字的光辉照亮过这些散落在北方的岛屿。它是这样写的：Romeburh和Romaburgo。我只记得那时我们走上大街大叫起来：Lundehburh，Romeburh……

这样，我就开始了对盎格鲁撒克逊的研究，我的失明使我着手进行这种研究。现在，我的脑海中充满了挽歌、史诗及盎格鲁撒克逊语的诗句。

---

① 斯堪的纳维亚的古代文字。

于是盎格鲁撒克逊语的听觉世界代替了我的视觉世界。后来我就转而研究这个更为丰富多彩的斯堪的纳维亚文学世界，转而研究北欧传说。随后，我又写了《德国文学》，写了许多基于这些题材的诗，特别是我从这些文学中得到了享受。现在我正准备写一本关于斯堪的纳维亚文学的书。

我不允许我的失明剥夺我的勇气。我的出版商告诉我一个绝好的消息，说我要是每年给他30首诗，他就可以出版一册书。但当我想到我要一行行口述的时候，我觉得30首诗简直就是一种刑罚。但同时这也意味着一种充分的自由，因为一年之中，一个人不可能没有30首诗的灵感。失去视力对我来说不是一种完全的不幸。不应当以凄凉的心情看待失明，应当把它看成是生活的一种方式，是人们的一种生活方式。

一个瞎子同样具有他的优势。我的某些天赋应当归功于这种黑暗：我的盎格鲁撒克逊语，我那不很丰富的冰岛语知识，我写那么多诗词所感到的幸福，以及我得以写就这本有着夸大其辞的题目的书之后的乐趣，这本书叫《黑暗颂》。

现在我想谈谈另一些情况，另一些辉煌杰出的例子。我们从一个非常明显的友情、诗词及失明的例子开始谈，从诗圣荷马开始。（我们知道另一位希腊盲人诗人塔米里斯，他的著作已经失传。我们主要是从另一位杰出的盲人作家弥尔顿的著作中知道他的。塔米里斯在一次诗会上被诗神所败，诗神们粉碎了他的里拉琴，夺走了他的光明。）

王尔德作过一次奇妙的假设，我不认为有历史价值，但其智慧让人感到愉悦。一般说来，作家们都期望自己所说的话具有深度。然而，王尔德虽是一个具有深度的人，但却企图表现得肤浅一些。虽然如此，他企图让我们把他想象成一个健谈的人，希望我们如柏拉图评价诗是“轻柔、明快而又神圣的”那样去看待他。那么，这位轻柔、明快而又神圣的王尔德说：远

古时候人们把荷马说成是盲人诗人，这种说法是经过深思熟悉的。

我们不知道荷马是否真有其人。有7个城市竞争他的名字，这足可以使我们怀疑他的历史存在。也许不曾有过荷马，而是在荷马的名字下，有过许多希腊人。历史传统一致地向我们展示了一位盲人诗人。荷马的诗是能产生一种视觉感受的，在许多情况下是有一种光辉的视觉感受的，就如王尔德的诗一样。当然王尔德的诗要差一点。

王尔德明白他的诗视觉感受太强，于是就希望克服这个缺陷。他也想写富有听觉感受和音乐感受的诗，比方说像丁尼生和魏尔伦二人的诗。王尔德十分敬佩他们。他说："希腊人认为荷马是盲人，其目的是想说明诗不应该有视觉感受而是应当有听觉感受。"这就产生了魏尔伦所谓的"一切都由音乐所决定"的看法，产生了王尔德的现代象征主义。

我们可以这样认为，荷马其人不曾存在过，但希腊人喜欢想象他是一位盲人，以便说明诗应当首先具有音乐感。诗首先是一把里拉琴。而诗的视觉感受在诗人身上是可有可无的。我知道许多有着视觉感受的诗的伟大诗人，也熟悉许多其诗中没有视觉感受的伟大诗人，还有许多什么智慧诗人、思维诗人等等，我不懂为什么要那么多名目。

让我们来谈弥尔顿的例子。弥尔顿是自愿变为瞎子的。打一开始他就知道自己要成为一个杰出的诗人。别的一些诗人也有过类似的情况。柯勒律治和德·昆西，他们只写了一行字就知道他们将有一个文学的归宿。我也一样——如果我可以谈我自己的话。我从来就感到，我的命运首先是属于文学的。也就是说，可能有好多坏事或几样好事要随我而发生，但我知道，从长远看，这一切都要写成语言文字。特别是那些坏事，因为幸福无需改变成文字，幸福是它自身的结局。

我们再回到弥尔顿的问题上来。他为国会判处国王死刑而写辩护词耗尽了自己的视力，他说，为了自由而自愿变成一个瞎子。他谈论这一高尚的责任而不抱怨失去了光明。他为他自愿地失去了视觉而记住了他想成为诗人的最重要的愿望。在剑桥大学发现了他的手稿，上面有弥尔顿年轻时为了写一首好诗而列出的许多题目。

“我要为后代留点什么，让他们不会轻易地自暴自弃。”他说。他记下了十个或十五个左右的题材。其中之一连他自己也不知道竟带有预言的色彩。这个题材即是参孙①。他那时不知道他的命运在一定程度上将与参孙一样。参孙在《圣经》的旧约全书中预言了基督的命运，他一样确切地预言了他的命运。他失明之后，就着手写两本书，一本是《莫斯科历史》，另一本是《英国历史》，两本书都没有完成。然后他又写了长诗《失乐园》。他找到一个不光使英国人发生兴趣而且也使所有的人发生兴趣的题材，这个题材叫作亚当，我们大家的共同祖先。

他很长时间是在孤寂之中度过的，他写诗，记忆力得到了改善。他的记忆中常常藏着四、五十行十一音节诗。当有人拜访他时，他就让他把这些诗记录下来。他就是这样把诗写成的。他回想并思考与他有着如此相似命运的参孙，因为那时候克伦威尔②已经死去，复辟的时刻已经到来。弥尔顿受到追捕。本来他可能作为弑君者的辩护人被判处死刑，但当查理二世——被杀的查理一世的儿子——看到被判处死刑者的名单时，提起笔来，不无风度地说道：我感到右手有点什么，让我不要签发死刑判决书。”于是弥尔顿与别的许多人因而死里逃生。

---

① 《圣经》旧约中的人物。

② 克伦威尔（1599—1658），17世纪英国资产阶级革命独立派首领。

于是他写成了《力士参孙》。他本来曾想写一部希腊悲剧，此事发生在写完参孙的最后一天，弥尔顿想到命运的相似之处，因为与参孙一样，他也是一个在最后时刻遭到失败的强人。他瞎了。他写的那些诗，据兰多尔说，常出现标点错误，本来应该是这样的："失却了光明，在加扎，（加扎是腓力士人的城市）与奴隶们一起，做着苦工。"这真像是不幸堆积到参孙身上似的。

弥尔顿写过一首关于失明的十四行诗，其中有一行可以看出确是由盲人所写。当他描述一个世界时，他说："在这个黑暗而又广袤的世界上"，表明正好是盲人感到孤寂时体验的世界。因为他们在行路时伸出两手以便寻找某种依托。我们有了一个超脱失明的痛苦而写出作品的例子（比我这个人的例子重要得多。）：《失乐园》、《复乐园》、《力士参孙》、最精彩的十四行诗以及《英国文学》的一部分，从开天辟地一直到诺曼底征战。他写这一切时已经双目失明，必须向偶然而来的来访者口述他的文章。

波尔顿贵族普列斯科特[①]曾得到其妻子的帮助。当他在哈佛大学上学时，一次事故使他一目失明，另一次事故使他几乎失明。于是他决定一生从事文学。他研究了英国、法国、意大利、西班牙的文学。帝国时代的西班牙使他找到了自己的世界，这个世界正好符合他拒绝共和的僵硬态度。他从学者变成了作家。他妻子为他朗读书籍，他向她口授了墨西哥和秘鲁被征服的历史，以及天主教国王时代和腓力二世时期的历史。这是一项幸运的、几乎是完美无瑕的工作，花去他20多年的光阴。

还有两位典范离我们近一些，其中之一我已提到过，是格罗萨克。他被不公正地遗忘掉了。现在他被人们看作是闯入我

---

① 普列斯科特（1796—1859），美国历史学家。

们这个国家的法国佬，说他的历史著作已失去了青春活力，现在人们拥有更好的文件云云。可是，他们忘了，格罗萨克作为一位彻头彻尾的作家，曾写了两部著作：其一就是他自己提出的题材，其二是他写作的方式。除了留给我们历史著作和评论之外，格罗萨克创新了西班牙的散文。在任何时代都是西班牙语的最杰出的散文家的阿尔方索·雷耶斯[①]曾对我说过："格罗萨克教会我西班牙语应当如何写。"格罗萨克也超脱其失明的痛苦，为我国留下了几篇最好的散文，永远使我们回味无穷。

还有一个比格罗萨克更著名的典型：乔伊斯，他做出了双倍的业绩。我们有他的《尤利西斯》和《为菲内根守灵》这两部范围广泛的、难以读懂的书。但这是他事业的一半（也包括他的优秀的诗和那部使人佩服的《青年艺术家画像》）。另一半业绩——就像人们说的，也许是最容易重新用得上的——是他采用了没有止境的英文。英文词语超过任何别的语言，为作家提供了各种机会。特别是它的动词十分具体。但对他来说还不够。乔伊斯是爱尔兰人。他记得都柏林是由丹麦海盗建立起来的，于是他就学习了挪威文。他用挪威文给易卜生写过信。后来又学了希腊文、拉丁文……他学会了各种语言，然后用一种他自己发明的语言进行写作。那是一种很难懂的语言，却富有一种奇异的音乐特征。他为英文带回了一种新的音乐。他勇敢地（但也是违心地）说："我认为我所经历的各种事件之中，失明乃是最不重要的区区小事。"他的包罗万象的著作中的一部分是在黑暗中写成的。他在脑中推敲每一句话，有时为此要花费一个整天，然后才将它写出来，又不断地修改。这一切都是在失去视力的情况下，在失明之后做出的。同样，布瓦

---

① 阿尔方索·雷耶斯（1889—1959）墨西哥作家。

洛、斯威夫特、康德、罗斯金①、乔治·摩尔等人的缺陷都成为他们进行出色创作的悲伤的工具。变态行为有时也可以有一样的结果，这些行为使他们名扬四海：德谟克利特为了不让外部的现实世界的情景分散他的注意力，在花园中挖去了自己的双目；奥利金②则将自己阉割。

我已举了足够多的例子，其中有一些是如此杰出的人物，以致于使我羞于谈论自己。只是由于人们总是喜欢知道一些个人的秘密，因此我认为没有理由拒绝告诉他们，虽然我把我的名字与我刚才提及的那些人的名字相提并论自然是很荒唐可笑的。

我刚才说过，失明也是一种生活的方式，是一种不完全不幸的生活方式。让我们听一听西班牙大诗人路易斯·德·莱昂③的诗句：

我要摆脱
爱情和嫉妒，
仇恨与希望，
没有激情，无需同伴，
独自地、孤寂地
享用属于上天的
福祉。

埃德加·爱伦·坡能背诵这首诗。

---

① 罗斯金（1819—1900），英国政论家，艺术评论家。

② 奥利金（约185—约254），生于埃及亚历山大城。基督教希腊教父的主要代表之一。研究希腊哲学。著有《论原理》等。

③ 路易斯·德·莱昂（1527—1591），西班牙诗人，在西班牙文学史上享有盛名，被后世称为“西班牙抒情诗歌之王”。

对我而言，没有仇恨地生活非常容易，因为我从未有过恨。然而，我以为，没有爱的生活是不可能的，对我们每一位都是不可能的。然而，“独自地、孤寂地，享用属于上天的福祉”这个原则，要是我们接受失明也是属于上天的福祉，那么，根据苏格拉底的说法，谁能比一个瞎子更独自地、孤寂地生活？谁能比一个瞎子更能考察自己，了解自己，认识自己呢？

作家也处于生活之中，在一个规定的时间表之内是无法变成诗人的。谁也无法从八点到十二点，从二点到六点，立刻变成一名诗人。但谁要是成为诗人，他将永远是位诗人，并不断地激发出诗的灵感。我想，就如一名画家，他会感受到色彩和形体的包围；或一位音乐家，他感到的是一个奇异的音响世界——这是艺术殿堂中最奇妙的世界，他不断地寻找这个世界，遇到悦耳的旋律和刺耳的声响。对艺术家来说，失明不完全是不幸，它可以变为一种工具。路易斯·德·莱昂还专门为盲人音乐家弗朗西斯科·萨利纳斯写了一首最优美的诗呢！

一名作家，或所有的人，都应当把发生的事看成是一种工具。所有他碰上的事都有某种用处，对于艺术家来说尤其如此。他所遇见的一切，甚至于侮辱、气恼、不幸等等，一切对他来说就是一块陶土，一种创造艺术的材料，他应当利用它。

因此，我在一首诗里曾写到过古代英雄们的食物：屈辱、不幸、不和，这些东西我们可以让它们转化，把我们生活中的不幸的境遇转化为具有永恒意义的事情，或有可能具有永恒意义的东西。

一个盲人若是这样思考问题，他就得救了。失明也是一种天赋，我用各种天赋已经使你们精疲力尽，诸如盎格鲁撒克逊语、半通不通的斯堪的纳维亚语、我过去所不知道的中世纪文学、我写过的几本书，等等，等等。这些书不知是好是坏，但反映的是写书时刻的情景。此外，一个瞎子他感到处于所有人

的爱的包围之中，人们对一个盲人总是怀有一种善意。

我想用歌德的一句诗结束我的讲话。我的德文不好，但我想不会有很多错误地念出这句话：“一切离我们近的事物都将离我们而远去。”歌德这句话指的是晚霞。的确，一切近的事物都要远远地逝去。到了傍晚，我们周围的一切东西都会从我们眼前逝去，就如一个看得见的世界，已从我眼前逝去，也许是永远地逝去了。

歌德可能不单指晚霞，他也指生活。一切东西都要离开我们，除了死亡之外。衰老是最大的孤寂，一切近的事物都要远远地逝去，这也指失明的缓慢过程。我今天晚上谈的话题就是失明。我刚才希望说明的是，失明不完全是一种不幸，它应当是命运或机遇奉献给我们的许许多多工具之中的一种。

我的短篇小说

朱景冬　译

阿根廷著名作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges，1899—1986）生前同他作品的英文本译者诺曼·托马斯·迪·乔万尼合作，选编了他的两本短篇小说集。一本名《关于虚构的人物的书》（1969），另一本叫做《阿莱夫和其他故事（1933—1969）》（1970）。这第二本，不但辑入了博尔赫斯的20个短篇小说佳作，而且还包括博氏用英文写的两篇文章：一篇是他的自传（曾在《纽约人》杂志上发表），第二篇是关于这20篇小说的评介文章，即《我的短篇小说》（Mis cuentos）。此文后来由墨西哥翻译家埃利亚斯·科罗（Elías Corro）译成西班牙文，刊登在墨西哥《永久》周刊 1986年 7 月 2 日一期上。

文章共分20小节，每一节的标题即所谈小说的篇名。作者在文中对每一篇小说的写作意图和背景，作品的情节、人物和风格，以及读者和批评家的反映与评价等，都或详或略地作了说明。这对了解和研究博氏的这部分小说乃至其他作品，无疑具有可贵的价值。

·译　者·

《阿莱夫》*

如果说永恒的东西是时间，那么阿莱夫就是空间。在永恒中，一切时间——过去、现在和将来——同时存在。在阿莱夫中，宇宙空间的总和却在一个圆周几乎只有一英寸的发光的小圆面上。当我写这篇小说时，我想起了威尔斯①的见解。他说，在一篇描述幻想事物的小说中，如果想让读者的头脑接受故事，就只应许可一次描写一种幻想的事物。例如，威尔斯虽然只写了一本关于火星人入侵地球的书和一本关于一个英国隐身人的书，但是他才智过人，以他的学识，他是完全可以写出一部关于一支隐身人部队侵犯我们星球的长篇小说来的。当我把阿莱夫作为一种幻想的东西考虑的时候，我就把它安置在一个我能够想象的最微不足道的环境中：那是一个小小的地下室，位于布宜诺斯艾利斯一个曾经很时髦的街区一幢难以描述的住宅里。在《一千零一夜》的世界中，丢掉神灯或戒指之类的东西，谁也不会去注意；在我们这个多疑的世界上，我们却必须放好任何一件使人惊叹的东西，或者把它弃而不顾。所以在《阿莱夫》的末尾，必须把房子毁掉，连同那个发光的圆面。

有一次在马德里，一位记者问我，布宜诺斯艾利斯是否真有一个阿莱夫。我差一点陷入他的圈套说有。幸好一位朋友打断我的话指出，倘若这类东西存在，那它不但将成为世界上最有名的东西，而且将更新我们对于时间、天文学、数学和空间的一切概念。“唔，”记者说，“如此说来，那全是你的虚构罗！

---

* 博尔赫斯名篇之一，载作者的小说集《阿莱夫》（1949），译文见上海译文出版社1983年出版的《博尔赫斯短篇小说集》。

① 赫伯特·乔治·威尔斯（1866—1946），英国小说家，在《星际战争》（1898）中描写了火星人入侵地球的恐怖景象。

我还以为确有其事呢，因为你写上了街名了嘛。”但我没敢对他说，说了街名并没有什么了不起。

在写这篇小说时，我最大的问题是，制定一份关于无穷无尽的事物的目录，而沃尔特·惠特曼已经在这方面取得很大的成功。显而易见，这是办不到的，因为一种如此混乱的列举，只可以想象；每一种表面看来危险的东西，一定通过某种秘密的联合或对抗同它后面的东西联系着。

《阿莱夫》由于写了各种各样的东西而受到读者的称赞：幻想、讽刺、自传和忧伤。但是我不禁自问：我们对复杂性的那种现代的热情是不是错了。批评家们走得更远：他们把贝亚特里斯·维特尔博当成了贝亚特里斯·波蒂纳里①，把达纳里当成了但丁，把下地下室看成了下地狱。当然，我很感谢这些意料不到的天才。

贝亚特里斯·维特尔博确实存在，并且我对她一见钟情。在她死后我写了这篇小说。卡洛斯·阿根蒂诺·达纳里是我的一位朋友，尚在世。直到今天，我始终没有想到他会出现在小说里。那些诗是对他的诗的戏弄性的模仿。达纳里在另一处讲的话不是夸大，而是忠实的抄录。阿根廷文学院是这类标本的栖息所。

《玫瑰色街角的人》*

正如自1935年以来我在《恶棍列传》的前言中讲的那样，这篇小说是在斯蒂文森②、吉·基·切斯特顿和约瑟夫·冯·

---

* 写于1933—1934年间，后辑入1935年出版的小说集《恶棍列传》，译文见上海译文出版社1983年出版的《博尔赫斯短篇小说集》。

① 贝·波蒂纳里（1265？—1290）佛罗伦萨的著名贵妇，被但丁在《神曲》和《新生》中写成一个永生的人物。

② 罗伯特·路易斯·斯蒂文森（1850—1894），英国作家。

斯特恩贝格[1]描写强盗的难忘的影片这三方面的影响下写的。我的意图是再现大约50年前布宜诺斯艾利斯郊区的气氛。同时也希望这篇小说真实生动，如在眼前，并且使故事像一种图表或对称的图形一样发展。人物出现在舞台上，说固定不变的、跟日常生活中的无拘无束与粗心大意故意不同的话。弗兰西斯科·雷亚尔在同一道门前叫过两次：第一次是为了进去吓唬人，向他所找的男子汉挑衅；第二次是为了死。这种对称的另一个例子是升起来的窗扇：先扔出去一把刀子，后来又扔出去一具尸首。这一切都是纯粹的舞蹈设计。后来人们把这篇小说改编成芭蕾舞、电影和剧本，便是确证。奇怪的是，阿根廷的读者总是觉得这篇小说是现实主义的。一些特别热情的青年有一次还问我，是不是真的目睹过那种场景。

当我写这篇小说时，我很清楚地知道，事情不可能发生得那么富有戏剧性，甚至那么像歌剧。但是我认为，我可以来一点随心所欲的奇想。所有的阿根廷人都为一种想象的、英勇而神秘的、专门用在吵架斗殴和搬弄是非的人身上的过去感到骄傲。

小说通篇采用的语调，可以设想用口头语言。但是事实上，小说的句子用的是书面用语。语句是完整的，完全的。而在实际生活中，阿根廷人要讲完一句整话，却是罕见的。当说话人觉得听话人已经明白自己想说的事情时，就不再说下去了。《玫瑰色街角的人》的语言，有一些是布宜诺斯艾利斯的变成习惯或方言的行话，称为黑话。这种语言基本上是独幕喜剧作家和探戈作曲家的一种手段。正如所希望的那样，几种术语词典，行话学院和阿根廷文学院，都赞扬了它。实际上，黑话只有那些被认为是黑话属于者的人才使用。布宜诺斯艾利斯郊区

---

① 约·斯特恩贝格（1894—1969），奥地利作家。

的小说家罗伯托·阿尔特①有一次由于对黑话一无所知而受到记者同行们的指责。他说："我害怕一辈子生活在郊区那些粗鲁而凶狠的人中间，所以我从来也不花时间研究这玩意儿。"

小说的西班牙文题目中的"玫瑰色街角"，意思是说那街角是玫瑰色的，或者说，是涂成玫瑰色的，指的是位于街角的百货店的墙壁。很久以前，那些百货店既是商店又是酒馆，人们在那里喝酒、打牌。这样的街角常常涂成各种鲜艳的颜色，就像别的小城镇的绿色、紫红色或蓝色一样特别引人注目。对我来说，玫瑰色街角象征着一种特殊的生活方式。它并不像某一位深奥的译者所设想的那样，和挂在胡利娅舞厅外面的红灯有什么关系。一家这样的娱乐场所可以取名叫"红灯"，接近"红灯区"一词。从某种意义上讲，《杂货店的牛仔》多少有点像后来的《玫瑰色街角的人》。

《接近阿尔莫塔辛》*

当然，关于"一个人可以变成许多人"的构思是文学上的一种俗套。这一点往往从伦理的角度——《威廉·威尔逊》、《化身博士》②等——或者从遗传的意义上——霍桑、左拉——来理解。在《接近阿尔莫塔辛》中，概念发生了某些变化。在这里，我把人想象成能够被与之对话的每一个人所取代，甚至能够被他读的每一本书取代。这样，我就写出了一篇表现一种神的小说，这个神在自己的周围扩散出一道道忽隐忽现的光环，最后有人通过他的影响所造成的广泛反响而发现了他。由于小说的情节具有一些寓意，它便以相当自然的方式把

* 此篇发表年代不详。

① 罗·阿尔特（1900—1942），阿根廷作家。

② 英国作家斯蒂文森的著名小说，1886年出版。

我推向东方舞台。为了无愧于吉卜林，我尽可能做得好一些。正如我们所知，印度意味着无数的公众。

我相当清楚地知道，这篇脆弱的作品是我的能力所达不到的。所以，我把它构思得像一篇文学笑话，并且十分接近地模仿了《成衣匠的改制》① 这一样板。小说发表几年以后，我发现亨利·詹姆斯② 也曾试图在他的长篇小说《圣泉》中构思一种类似的梗概，但由于完全缺乏区分他的人物的能力而失败。

至于法里多丁·阿塔尔③，我担心我对他的著名诗篇的了解只限于菲茨杰拉尔德的《法里多丁·阿塔尔的〈百鸟朝凤〉鸟瞰》、布朗④ 的《波斯文学史》和若干关于泛神论神秘主义的手册。不错，西尔维娜·奥坎波⑤ 以阿塔尔的作品为基础写了一篇好诗。

《圆形废墟》*

本体论的情节，某种东西或某个人可以成为它(他)自身的原因——即自因——，就像学者们和斯宾诺莎认为的那样，我总觉得是一种简单的文学游戏，一种对语言的粗暴行为。以我看，一种语言意味着一个说话者和一种梦幻，一个做梦的人；当然，这会给一系列无穷的说话者和做梦人的思想带来无限的压迫，也许这就是我的这篇小说所根据的东西。自然，当我写它

---

* 发表于1941年，辑入同年出版的小说集《交叉小径的花园》，译文见1983年上海译文出版社出版的《博尔赫斯短篇小说集》。

① 英国作家托·卡莱尔的名著。

② 亨·詹姆斯（1843—1916），美国小说家。

③ 法·阿塔尔（1145—1229），波斯诗人。

④ 布朗（1862—1926），英国东方学家。

⑤ 西·奥坎波（1906—），阿根廷女诗人。

的时候，从来也没有在小说中想到这些抽象的词语。在几年后写的两首关于国际象棋的十四行诗中，我采用了同样的构思。象棋棋手们不知道有一位运动员在指引着他们；运动员也不知道他在受着上帝的指引；上帝同样不知道自己也受着其他上帝的指引。几年以前，在对卢伯克①进行的一天的访问期间，在得克萨斯的炉口②，一位姑娘问我，在写另一首诗《高莱姆》时，我是不是有意识地重写了《圆形废墟》。回答是否定的，不过我感谢她为我指出了我不曾想到的这种近似关系。实际上，她像在沙漠上跋涉一样，旅行数百英里来打听关于我本人的这条小消息，使我感到惊讶。

读者们认为《圆形废墟》是我的优秀短篇之一。对这个看法，我不敢苟同，因为现在我觉得，完成了的作品——这篇小说是接近完成的——，是初学者的一种错误。然而可以讨论的是，如果想写一篇这样的小说，这类小说就要求是这样的作品。这样说也是由于东方的含糊的舞台和小说的梗概从某种程度上讲是不受时间限制的这一事实。题目本身就暗示着“时间是循环的”这个毕达哥拉斯派的或东方的思想。

刘易斯·卡罗尔③给我提供了这篇小说的题词，它成了这篇小说的种子，但是，倘若我不常常把生活看成一种梦幻，这颗被千百万读者熟知的种子也许不会落在垅沟里。

1940年，我写《圆形废墟》时，工作把我拖得那样远，这种情况从来也没有发生过，从那以后也没有再发生过。整篇小说就是写一场梦。我写这篇小说的同时，我每天的事务——在市立图书馆的工作，看电影，和朋友们一起进晚餐——也像一场梦。在一个星期的时间里，对我来说唯一真实的东西就只有这篇小说。

---

①② 美国得克萨斯州的城市，是该州最热的地方。

③ 刘·卡罗尔（1832—1898），英国作家。

《死亡和罗盘》*

为了成为布宜诺斯艾利斯的诗人，自1923年起，我献出了我最宝贵的东西，但是没有完全达到成功。当1942年我把这个城市像噩梦一般写入《死亡和罗盘》时，朋友们对我说，我终于成功地再现了我的故乡的非常可以辨认的形象。也许是一些关于地点的说明起了作用。北方旅馆就是广场旅馆。海湾就是拉普拉塔河，卢贡内斯称为“狮子皮色的大河”；说得更确切的是爱德华多·马列亚①，他称之为“不流的河”。吐伦路就是科隆大街，或者更确切地、用刺激性的口吻说，是老胡利奥大街，今天叫莱安德罗·阿莱姆大街。特里斯特—莱—罗伊，阿曼达·莫利纳·维迪亚杜撰的一个美丽的名字，现在就是阿德罗格街上的破败的快乐旅馆（阿曼达在我房间的墙上画了一幅地图，地图上是一座想象的岛子；在他的地图上我发现了特里斯特—莱—罗伊这个名字）。为了避免对现实主义的任何怀疑，我改变了名字，并把故事安排在与任何一个具体的地理位置不相干的某个世界性的舞台上。此外，人物的名字的情况是这样的：特雷维拉努斯是德国人，阿塞维多是葡萄牙人和犹太人，雅莫林斯基是波兰犹太人，费纳根是爱尔兰人，隆罗是瑞典人。

在整个小说中，有若干时间和空间上的等距离。存在着一个三角形的启示，但是解决办法实际上是依靠一个菱形。这个菱形出现在假设为绑架者们的狂欢节的衣服上和特里斯特—莱—罗伊别墅的窗子上，以及代表四桩案子的上帝——特特拉格拉马顿——的名字上。同样有一条红线贯穿着作品的篇章。落日照在玫瑰色的围墙上，在同样的场面中，鲜血在死者的脸上

* 载作者1951年出版的小说集《死亡和罗盘》，译文见上海译文出版社1983年出版的《博尔赫斯短篇小说集》。

① 爱·马列亚（1903—），阿根廷小说家、随笔作家。

流淌。红色出现在侦探的名字和枪手们的名字上。

凶手和寻衅斗殴的人可能是同一个人，他们的头脑一样运转。隆罗不是如此难以置信的傻瓜，他竟会朝他自己死亡的陷阱走去，而是一个以某种象征的方式寻死的人。这一点通过人名的相似性得到了暗示。“隆罗”（原文为 Lönnrot）的最后一个音节是德语“红色”的意思。“红衣夏拉克”也是可以解释的，其德文的意思是“红色的布”。

无须为多次提到“卡瓦拉”①一事辩护了，因为它给读者和很机警的侦探一条虚假的踪迹。正如大多数的名字告诉读者那样，这个故事是犹太人的故事。“卡瓦拉”还提出了一个附加的神秘思想。

就像大多数的短篇小说一样，《死亡和罗盘》能否站住脚，应该取决于它的总的气氛，而不是它的情节。我认为它的情况如今早已过时了，所以毫无意思了。在这篇混乱的小说中，我加入了许多布宜诺斯艾利斯及其南部郊区的往事。特里斯特—莱—罗伊别墅本身是对宽敞而令人愉快的“快乐”旅馆的一种激动的、扭曲的说法。这个旅馆仍然幸存在许多人的记忆里。关于真正的别墅，我写过一篇题为《阿德罗格》的令人渴望的挽歌。

小说末尾提到的直线迷宫出自芝诺·德·埃利亚②。

《塔德奥·伊西多罗·克鲁斯(1829—1874)的传记》*

这篇小说是我对丛林的召唤的阿根廷式的解释，也是对何

---

* 载作者1949年出版的短篇小说集《阿莱夫》。

① 犹太人关于《圣经》的神秘传说或解释。

② 芝·德·埃利亚（约公元前490—约公元前436），古希腊哲学家。

塞·埃尔南德斯于1872年写的《马丁·菲耶罗》这部加乌乔史诗的注释。在诗篇中，克鲁斯上士本是一个歹人，但是像他的同类们经常发生的那样，他变成了一支军队的首领，被派去追捕逃兵和杀人犯马丁·菲耶罗。克鲁斯是这个歹人的英勇行为的见证人，于是站在他一边，杀死了若干自己人，恢复了他原来的生活。在这个出乎意料的决定中，我感到克鲁斯是埃尔南德斯整部作品中最有趣和最感人的人物。至于我，也许我是面对一位警察站到敌人一边的奇怪态度感到惊讶的唯一读者。由于《马丁·菲耶罗》现在成了一部经典作品，书中描写的一切事物都被认为是事实。

我觉得我写这篇小说受到我自己的感受的驱使。埃尔南德斯十分详细地讲述了克鲁斯从前的生活；必须改变这些情节才能使熟悉这部诗作的读者到最后才意识到讲述的原来是他已经知道的事情。克鲁斯这个名字被我淹没在更长的名字塔德奥·伊西多罗的下面；同样我也把与埃尔南德斯无关的真实的历史事件做了改变，如对梅萨和发难进攻200个印第安人的拉普里达的30个白人的处决。许多意外细节来自我自己家的历史。小说一开始追捕加乌乔的苏亚雷斯是我的曾祖父；克鲁斯工作过的茅屋属于另一位亲戚伊朗西斯科·哈维尔·阿塞维多。正是苏亚雷斯命令鼓手们制止了曼努埃尔·梅萨最后的讲话。但是在我的改写中，我留下了某些痕迹和踪迹，免得小说以纯粹的花招做结束。从第二段开始，提到了诗篇；而在小说结束时，我说了不描写斗争的明显理由，因为《马丁·菲耶罗》中已经写得很详细了。

在塔德奥·伊西多罗·克鲁斯发现马丁·菲耶罗是什么人并拒绝采取反对他的行动的富有戏剧性的时刻，可以写一点既深刻又是下意识的西班牙的事情。我记得《堂吉诃德》中的那个有名的段落：骑士要求法律的代表们释放那些苦役犯时说：

“每个人有每个人的罪过，上帝在天上，他会留心惩罚恶人、奖赏善人的。其他的诚实人不应该成为杀害其他诚实人的刽子手……”

《两个国王和两个迷宫》*

在这篇不大可能发生的寓言中，可以看到若干个人的成分或个人的特点。首先是它的东方舞台和想成为《一千零一夜》其中一页的意图——莱恩① 或伯顿② 忽视了这一点——。其次是那种表现困惑的明显象征和迷宫。在小说中，迷宫有两种形式：传统的迷宫和漫无边际的沙漠。大约过了25年，我开始觉得巴比伦国王和他对虚假的形式与曲折的复杂性的偏爱代表着文明，而阿拉伯国王却代表无法抚慰的野蛮。我所知道的仅仅是，前者可能是一个布宜诺斯艾利斯人，他的对立面是一个加乌乔人。

《死人》*

1934年在乌拉圭和巴西边界的十天逗留，看来比世界上所有王国及其荣耀留给我的印象还要深刻，因为在我的想象中，我又回到了那次不那么引人注意的经验里去。（在那个时代，那种经验我觉得可厌，尽管在那些日子有一天我看见一个人在

---

* 载作者1949年出版的小说集《阿莱夫》。

* 原文最早载作者的小说集《阿莱夫》（1949），译文见上海译文出版社1983年出版的《博尔赫斯短篇小说集》。

① 莱恩（1801—1876），英国东方学专家、阿拉伯学者。

② 伯顿（1577—1640），英国作家。

我面前被杀死）。关于这一点，可以接受的解释是，当时我所目睹的一切——石头砌的围栏、长角牲畜、马拉的用薄板贴面的农具、大胡子加乌乔、蔬菜和鸵鸟——是那么原始，甚至野蛮，好像要把这一切变成对过去的旅行，而不是通过空间的旅行。

《死人》不应该像我有时担心的那样，被看作是对人类生活的一种蓄意的讽喻，尽管我们跟可怜的奥塔洛拉一样接受着东西，好到死亡的时刻被人夺走。我宁愿这篇小说被当作一篇冒险故事来阅读。

一些明显的热心人陷入了这样的错误：他们认为《死人》很容易搬上银幕。他们忽视了这一事实：在一部影片中，阿塞维多·邦德拉需要一种可以接受的心理，而在小说中他是可以被接受和被理解的。当然，没有一个真实的人会像他那样行事。

有些朋友批评这篇小说不过是一篇普通的草稿；我的天才或游手好闲使我相信，这样的草稿足够了。

指出小说中的某些成分也许是值得的。在这篇小说中，跟在其他小说中一样，我开始采用长句子了。我的感受是，头几句话应该长一点，好使读者离开他的日常生活，坚决让他置身于一个想象的世界中。如果要我举个典型例子，塞万提斯在开始写他的著名小说时的感觉显然就是这样。关于小说里的人名，奥塔洛拉是我家族中的一个老名字；阿塞维多也一样，只是其中的字母Z不是葡萄牙语的Z，而是西班牙语的C[①]。邦德拉是恩里克·阿莫林[②]的主要园丁的名字，而邦德拉这个字眼也使人联想起葡萄牙冒险家或征服者。在1934年的那次旅行期间，我们真的在名叫“叹息”的庄园里过了一夜。在通篇小

① 阿塞维多的原文为“Azevedo”。

② 恩·阿莫林（1900—1960），乌拉圭小说家。

说中采用的现在时，也许会使小说变得更为生动。小说结束前弹拨一支吃力的米隆加[①]的加乌乔，是我对乡村人实际上弹六弦琴的方式所作的评论，尽管我相信在电影脚本上会让他像安德烈斯·塞戈维亚[②]那样弹拨。

《另一种死亡》*

所有的神学家都否认上帝能创造这个奇迹：破坏过去。然而。11世纪的教士皮尔·达米亚诺却承认上帝有全部那种难以想象的能力。这给了我启示，使我想写一篇关于一位科学家的小说。他用一种简单而朴实的方式，试图创造一桩类似的业绩。他把两个黑球藏在上面的一个抽屉里，把三个黄球藏在下面的一个抽屉里，经过几年艰苦的工作，他发现它们交换了位置。我立刻意识到，这种平淡的奇迹算不得什么，我必须幻想某种更富有戏剧性的事情。于是我想到一个普普通通的人在死时无意识地实现了这样的奇迹。从我的童年起，阿帕里西奥·萨拉维亚[③]的革命就抓住了我的想象力。在那场愚昧的内战的舞台上，我看到了把加乌乔的勇敢作为主要品质的想法同我的形而上学的计划结合起来的方式。这样就产生了我的这篇最初取名为《赎罪》的小说。

在小说中，为了文学的目的，奇迹发生在大约40多年的过程中。佩德罗·达米昂的罪孽对他来说可能是难以承受的，因为作为在乌拉圭人中唯一的人，他所感受的羞愧更加大一些。

---

* 载作者1949年出版的小说《阿莱夫》。

① 一种民间歌舞曲，流行于拉普拉塔河流域。

② 安·塞戈维亚，西班牙当代六弦琴手，著名独奏演员。

③ 阿·萨拉维亚（1855—1904），乌拉圭将军和政治家。他的革命指1897年和1904年的民族主义革命。

最后，达米昂像他自己渴望的那样死了：在带头冲锋时，一颗子弹当胸打中了他。事情既然这样发生，他的士兵们也就很难注意到这个细节。我把此事写入小说，是为了让全部气氛显得更不真实。

小说开头提到爱默生①的诗，主要出于两个原因：一是因为，很简单，我钦佩他的美丽诗篇；二是为了使读者脱离——如果他转向它们的话——轨道，因为那些诗句以很强的力量表达着“过去不可改变”的思想。

我最喜欢的手法之一是在我的虚构故事里加入真实的朋友们的名字。在《另一种死亡》中，我们就看到了乌尔里克·冯·库尔曼、帕特里西奥·加依和埃米尔·罗德里格斯·莫内加尔。

《死在迷宫里的阿本哈根·埃尔·包哈里》*

在《阿本哈根》之前，我曾试写过两篇侦探小说，即《交叉小径的花园》（1941）和《死亡与圆规》（1942）第一篇。在埃勒里·奎因②的《迷案杂志》上获二等奖，第二篇完全受到拒绝。我对侦探小说的兴趣植根于对埃德加·爱伦·坡、威尔基·科林斯③、罗伯特·路易斯·斯蒂文森的《破坏者》、吉·基·切斯特顿、伊登·菲尔波茨④，当然还有对埃勒里·奎因的阅读。在一个充满不拘形式的心理描写的世界里，我在

---

* 载作者1949年出版的小说集《阿莱夫》。

① 沃尔多·爱默生（1803—1882），美国诗人、散文作家。

② 埃·奎因（1905—），美国小说家。

③ 威·科林斯（1824—1889），英国小说家。

④ 伊·菲尔波茨（1862—1960），英国作家。

这种特别的形式中找到了写开头、中间部分和结尾（提出和实行的某种事情）的非凡能力。我和比奥伊·卡萨雷斯①在布宜诺斯艾利斯甚至曾致力于出版一套成功的长篇侦探小说丛书。丛书取名为“第九圈”。选编这些书所需要阅读的作品之多，一度使我放弃了孩童那种对解决这些游戏和迷宫的爱好。《阿本哈根》结果就成了我对杰出诗人的歌颂。

我认为，1941年和1942年我最初的两次练习是对切斯特顿叙述方式的真正尝试。然而，当我写《阿本哈根》时，它就变成了介于一篇侦探故事和它的漫画之间的混合物。我愈是下功夫写它，情节就愈是显得无法补救，同时也愈是强烈地需要把它写成一出滑稽戏。最后写成的东西，我希望人们读的时候感到是幽默的。的确，我不能希望任何人以严肃的态度看待它，或者在黑奴、康瓦尔的一头狮子、一位红头发的国王和一座红色的迷宫（它是那么大，乍一看它的外层墙壁就像一堵没有尽头的白墙）这样一些奇异的事物中寻找象征。

胆怯的阿拉比先生在他的讲道台上讲的虚假的阿拉伯寓言，我是在写《阿本哈根》以前写的。它怎样被写进了小说，这对我来说是一个秘密。

《门槛上的人》*

关于这篇小说，很久以前我曾这样写道：

“在布宜诺斯艾利斯帕拉那街的街角附近一家客店里，突然并一再看到走廊和庭院组成的一个整体，启发我写了题为《门槛上的人》的小说；我把故事安排在印度，好使彼此相像

---

* 载作者1949年版的小说集《阿莱夫》。

① 比·卡萨雷斯（1914—），阿根廷小说家。

的人不那么明显。”

看到这句话，我觉得回想起了一种很不相同的开始。一天晚上在乌拉圭萨尔托，由于没有更合适的事情可干，我就和恩里克·阿莫林一起去屠宰场观看杀牲口的情景。在那幢又长又矮的房子的门槛上，有一个老人缩成一团，衣服破烂不堪，几乎没有一点生气。阿莫林问他：“在杀牲口吗？”老人好像立刻不怀好意地醒来似的，用凶狠的低语声回答：“不错，正在杀！正在杀！”

从某种意义上讲，一位看来受到某种神秘的力量掌握而不能自卫的老人的思想——从某种意义上讲是他的形象——，刻在了我的脑海里。我把这个形象写进了小说；几年以后，我又把它移植在另一篇小说即《南方》的临近结尾的地方——几乎一字不差地用了它——。当然，我所谓的“不能自卫”和真实的力量之间的联系，是在《一千零一夜》和那些又老又干瘪的巫婆们的思想中。

吉卜林的研究者们会发现，我选的印度舞台一部分是从他那里剽窃来的。尼卡尔·生的提法来自《吉姆》①。数手指头和同树木开玩笑的疯子出自诗篇《埃瓦拉和他的上帝》②。头上戴花冠的青年，我想是受到《漂过海洋》③的启发的结果。

我遗憾地说，《在门槛上的人》多少也是一篇骗人的小说，是一种时间游戏。传说许多年前发生的事情，实际上就发生在当时。当然，在叙述者表面上讲述的故事时，实际上却在阻拦法官，不让他进去，让他停止审判和判决。

---

① 吉卜林的小说，写于1901年。

② 吉卜林的诗。

③ 吉卜林的札记。

《决斗》*

当我听人讲述绰号叫“独臂”的文塞斯劳·苏亚雷斯的故事时，我还在专制统治时期的布宜诺斯艾利斯省西部的奇维尔科伊城举行讲座。《决斗》发表后，我收到两封关于小说题材的信（这些信收在《埃瓦里斯托·卡里埃戈》一书的末尾）。一封信谈的是文塞斯劳的故事，所谈地名和他的对手的行为有些不同。另一封信讲了发生在恩特雷里约斯的一桩相似的事件，其中的两位对手——一个阿根廷人和一个乌拉圭人——最后以交换刀子握手言欢，结束格斗。两封信进一步肯定了而不是否定了传说。

在这篇小说中，我找到了我关于这类失去兴趣的决斗所听到的、想到的和在自己的小说中虚构的事情的关键。我相信，读者会在《决斗》中找到关于我对刀子、持刀斗殴者、勇气等的完全的解释，就像在过去的40或45年中它（他）们使我感兴趣那样。

虽然文塞斯劳的故事可能显得缺乏真实性，但是正如布瓦洛① 指出的，“真实性无须和生活相似”。

此文和我的其他许多文章一样，是介于真正的短篇小说和随笔之间的作品。

《俘虏》**

这篇小说当然是真实的。边界的生活总是吸引着我，无疑

---

* 载作者1970年出版的小说集《布罗迪的报告》，译文见《博尔赫斯短篇小说集》，1983，上海译文出版社。

** 作者1960年出版的短篇小说集《造物主》中的一篇。

① 尼古拉·布瓦洛（1636—1711），法国诗人、文学理论家。

是因为大约200年前我的先祖们在布宜诺斯艾利斯省边缘推进文明的警备队中间生活过。我祖父博尔赫斯上校管辖过北部和西部边界，直到1874年遇到死神。此外，我也一直对记忆的奇妙性深感兴趣，而事实上记忆也正以某种方式复活过去或为我们保存过去。德·昆西① 把人的头脑看成一张能擦去原有字迹重新写字的羊皮纸，我们的全部昨天甚至最小的细节都保存在上面。要摆脱开它，这些昨天只有等待意外的合理的刺激。是记忆，而不是俘虏，可能是这篇小说的很好的题目。

《博尔赫斯和我》*

这个众所周知的短篇，是我个人对《化身博士》的古老题目的重写。只是在《化身博士》中对立的双方是善与恶；而在我的小说中，对立的双方是观察者和被观察者。在幸福或不幸的极端，我能够感觉到——仅仅在一瞬间——发生在我身上的事情也发生在和我无关系的另一个人身上。根据印度的一个哲学派别，“我”不过是一个跟他经常观察的人结为一体的观察者。当我写作时，我总要强行改变我的某些特质，省略另一些特质。这一事实不禁使我想到了作为一个想象的人物的博尔赫斯。而这么多关于他的文章和著作的存在，越发加强了这种想法。在我的作品中，贯穿着一种对同一性，有时对它的不一致和二重性的关心，如《神学家》、《塔德奥·伊西多罗·克鲁斯》和我新近出版的诗集《另一个人，本人》的书名本身。

---

* 作者1960年出版的短篇小说集《造物主》中的一篇。

① 德·昆西（1785—1859），英国散文家、文学批评家。

《造物主》*

这篇小说可以认为是自传性的：荷马就仿佛是对我本人的尊崇，他的失明就仿佛我的失明，他对黑暗的接受就仿佛我对黑暗的接受。另一方面，人生中的不幸事件是意料不到的。失明降临于我，就像缓缓到来的黄昏，而不像显影。无论是伊利亚特们还是奥德赛们，都不等待我。第一次构思这篇小说时，我曾在荷马和弥尔顿之间犹豫。但是弥尔顿差不多算个当代人，也是一个——像约翰逊博士① 感觉的那样——不很亲切的人物。然而荷马，他像西方的文明本身一般古老，是一个神话，所以能够很容易变成另一种象征。《造物主》写完11年后，我认为我已经把我的小说的内容写成了一首题为《赞黑暗》的严格的自传性质的诗——我并没有意识到这一点——。至于弥尔顿，我则在一首题为《一支玫瑰和弥尔顿》的十四行诗里给了他应得到的酬谢。

我的一位最早的译者曾为英语中没有和"Ele hacedor"② 相当的字而着急。我只能告诉他，"hacedor"是我自己从英文字"Maker"翻过来的，就像邓巴③ 在他的《挽诗》中使用的那样。

从1934年起，写散文体的短文——寓言、神话、短故事——给了我某种神秘的满足。想起这些篇章，就仿佛想到硬币：实在、结实、闪光的小物件，更多的东西的样品。

---

* 作者1960年出版的短篇小说集《造物主》中的一篇。

① 塞缪尔·约翰逊(1709—1784)，英国诗人、文学评论家，著有《诗人传》。

② 即造物主的西班牙语原文。

③ 劳伦斯·邓巴（1872—1906），美国黑人诗人。

《闯入的女人》*

1965年秋，布宜诺斯艾利斯的藏书家古斯塔沃·费略尔·戴伊要我写一篇小说，他要编入一本那种精致而神秘的书里出版，献给若干幸运儿。那个时期我正在重读吉卜林的《山中的平凡故事》，就对费略尔说，我已经构思了一篇小说。年轻的吉卜林①的简短和线条的勾画吸引了我，因为我总是写那种本身十分费解、并且包括很多方面的故事。几个月后，我做好了开始写作的准备。1966年初，我把《闯入的女人》口授给了我的母亲。

我毫不怀疑，这篇小说——也许是我写的最好的一篇——的踪迹来自20年代末同我的朋友堂尼古拉斯·帕雷德斯的一次偶然的谈话。我们在评论探戈歌词的颓废情况，当时，探戈歌词在伤感的哥儿们中间提倡什么“喧闹的自我同情”，但后来又被他们的同伙儿背叛了。帕雷德斯严厉地指出：“任何一个连续五分钟想一个女人的男人，决不是一个男子汉，而是一个女人气的人。”在这种人中间，爱情显然是有规定的；我知道，其真正的热情是友谊。从这些相当抽象的思想出发，我展开了我的小说。我把故事安排在70多年前布宜诺斯艾利斯省南部一个几乎没有名字的城市里，免得什么人争论它的细节。实际上只有两个人物：兄弟二人。在他们二人中，我们只听见大哥说的话。是他做出了一切决定，包括最后的决定。我让他们成为兄弟，因为他们长得很像，当然也是为了避免不愉快的事情。

---

* 写于1966年，后收入作者1970年出版的短篇小说集《布罗迪的报告》。

① 《山中的平凡故事》出版于1888年，吉卜林当时23岁。

小说结尾时，我遇到了困难，因为对克里斯蒂安说的话没有把握。我母亲一开始就不喜欢这篇小说。这时她对我说的话我一刻也不犹豫地采用了①。

说实话，在对直叙故事做的新的尝试中，《闯入的女人》是第一篇。从这次尝试开始，我写了其他许多短篇。最后，我把这些短篇收录在题为《布罗迪的报告》的集子中。

《不死的人》*

布莱克②曾写道，倘若我们的感官关闭着——如果是瞎子、聋子、哑巴等——，我们就会看到万物的样子：无穷无尽。《不死的人》便是来自这种奇特的想法，也是来自鲁珀特·布鲁克③的言论："观看吧，我们再也不会因眼睛而失明了。"我们承认这第一笔债务，所以把其中的一个人物叫吉列尔莫·布莱克。

我曾三次试着写这篇小说。先是同玛尔塔·莫斯克拉·埃亚斯特曼④合作，后来又跟阿利西娅·胡拉多⑤。她们手里一定还有手稿的复制品。小说准备题为《被选中的人》。但由于这样或那样的原因，每一个计划都半途而废。后来，到了1966年，我又跟比奥伊·卡萨雷斯合作写这篇小说。那个时期，我和比奥伊想出了一种叙述恐怖和神秘的故事的方式。这方式就

---

* 写于1966年。作者曾写过第一篇《不死的人》，载小说集《阿莱夫》(1949)。

① 鉴于结尾困难，作者母亲一天早晨对他说："乔治，我知道他对他说什么……'干活吧，兄弟，今天我把她杀了'。"作者把这句话写进了小说结尾。

② 威廉·布莱克（1757—1827），英国诗人、版画家。

③ 鲁·布鲁克（1887—1915），英国诗人。

④ 玛·埃亚斯特曼，当代阿根廷女作家，生年不详。

⑤ 阿·胡拉多（1915—），当代阿根廷女作家。

是在运用某些幽默的方面——阿尔弗雷德·希区柯克和马克斯兄弟之间的一种移植——的同时，溶入恐惧和实质的恐怖。这样做不但使作品更为有趣，不那么浮华，而且同时也突出了恐怖。我们在我们的侦探传说《向堂伊西德罗·帕罗迪提的六个问题》中施展了我们的技巧，更为明显地是在《两篇值得记忆的幻想故事》的第一篇《见证人》中。实际上，《不死的人》中的若干人物取自《六个问题》。但在这篇小说中，碰到了一个可怕的永生问题。我们可以强调一下另一个细节，就是所有的人物——包括故事中的弗兰肯斯坦，魔鬼的制造者，纳邦多——都是些十足的傻瓜，他们讲的是他们创造的黑话。

这篇小说以自己的方式谈到了不死的问题。由于我们关于死的唯一的证据是统计学，在新的一代不死的人可能正在出现的情况下，几年来我一直担心我永远也不会死。这种不会死的想法当然是不能忍受的。在《不死的人》中，我们遇到的他的唯一特征是不死的人。而说明书，我觉得是可怕的。我相信这篇合作写成的小说——我可以怀着无愧的虚荣心这样说，因为是和另一个人一起写的——，属于我的最好的小说之列。并且，尽管阿根廷的批评家不这么看，它仍然可以算为优秀之作。

《遭遇》*

我好像在反复讲述同一个故事。显然，《遭遇》实质上是我在另一篇新小说《胡安·穆拉尼亚》中讲述的同一个故事。它同样和一首前不久写的题为《关于一片1890多年的阴影》、

---

* 作者1970年出版的小说集《布罗迪的报告》中的一篇。译文见上海译文出版社1983年出版的《博尔赫斯短篇小说集》。

表现穆拉尼亚的刀子的十四行诗和一首我相信是在40年代末写的短小的散文诗即《匕首》有联系。也许这一事实不那么明显：当我写这些东西的时候，我并没有意识到我在重复自己，或者说在追求变化。我不知道钻进我的头脑的东西究竟是什么。

关于事物具有斯宾诺莎说的“本身的生命”或“希望坚持本身的存在”的学说，对像武器这类为了很具体的目的而制造的东西来说，我觉得特别正确。例如一把匕首，它必须实现自己的目的。在这篇小说中，两把刀子都有自己的意志，它们支配着两个不幸的青年，当然他们必须挥舞它们。邓肯和乌里亚特本是骑士，但是刀子把他们变成了加乌乔。为了使这一点显得足够清楚，我让乌里亚特获得了胜利，而他却是个胆小鬼。

就在这一切后面，存在着我个人——也许是阿根廷——对刀子的着魔。在美国或英国，人们通常用拳头打架，认为打架应该赤手空拳。在美国的西部片或描写强盗的影片中，我们常常看到打架的人丢下武器，用拳头打。我觉得这很虚假，甚至没有说服力，因为在世界上没有一个理由让一个牧牛人或盗匪也像个拳击手。在喜欢找碴打架的人中间，如果一个人打另一个人，用手背打，就是纯粹的挑衅，于是真正的格斗就发生了。对我来说，存在一种对刀子的真正的亲密感；实际上在我的一首诗里，最后一行这样说：“亲爱的刀子刺进了喉咙”。当然，武器不仅意味着勇气，更意味着准确。对一个阿根廷人来说，一场对打的斗争他觉得既没有害处也不值得。而持刀子决斗却像约翰逊博士关于水手和海上人的生活说的那样：“危险是值得的”。

有若干自传成分渗透在《遭遇》中。阿尔瓦罗·梅利安·拉菲努尔是我童年时代崇拜的人物，实际上是我表兄。他使用刀子，披着斗篷，弹拨吉他，唱我提到的爱利亚斯·雷古莱

斯①的乌拉圭歌曲。阿尔瓦罗是个相当蹩脚的诗人，而且可以料想，是个学究式的诗人。关于这最后一个角色，我曾在《阿莱夫》里介绍过。

《佩德罗·萨尔瓦多雷斯》*

我认为《佩德罗·萨尔瓦多雷斯》这篇小说在最后一段做了相当好的概括。所以我可以利用这个机会讲讲我写这篇小说的方法。最初我采用了进行历史调查的构思，但是不久我就明白，要实现艺术意图，口头传说要比单纯的事实更可信（切维·蔡斯②的旧译比新译要平常）。大概当我五六岁的时候，第一次从我祖父口里听到了这个故事。我根据母亲的回忆写下了这个故事的一部分。前不久我得知，19世纪的小说家爱德华多·古铁雷斯③就已记述过这个故事——我相信是在一本题为《暴君的匕首》中——，人物的真实姓名叫何塞·玛丽亚·萨尔瓦多雷斯。至于统一派和联邦派，这些字眼不应该从它们的表面意义看。就像萨米恩托④和埃切维里亚⑤熟知的那样，统一派代表文明，联邦派代表军人集团的野蛮。使我感到光荣的是，我的先辈在两派对峙时都是统一派成员。

我们自己的时代向我们展示了那么多命运，就像佩德罗·萨尔瓦多雷斯那样。安·弗兰克的命运大概是大家最熟悉的。

---

* 作者1969年出版的短篇小说集《阴影颂》中的一篇。

① 爱·雷古莱斯（1860—1929），乌拉圭诗人。

② 切·蔡斯，生平不详。

③ 爱·古铁雷斯（1851—1889），阿根廷小说家。

④ 多明戈·福恩蒂诺·萨米恩托（1811—1888），阿根廷作家。

⑤ 埃斯特万·埃切维里亚（1805—1851），阿根廷作家。

《罗森多·胡亚雷斯的故事》*

这篇小说显然是《玫瑰色街角的人》的后遗症和解毒剂。前一篇小说被错误地看作现实主义小说；这是一种这样的随意推测：事件怎么会在弗兰西斯科·雷亚尔被暗杀的晚上发生。当我写《玫瑰色街角的人》时——就像我那时指出的——，我意识到了小说氛围的非现实性。但是过了几年，由于这篇小说受到普遍的责难，我便希望人们明白他们所崇拜的人并不是傻瓜。

我曾重读布朗宁①，从《指环和书》②知道，一篇小说可以从不同的角度叙述。罗森多·胡亚雷斯在第一篇故事中被认为的胆小鬼，他也许会有自己的长处。这样，我们就有了一个幸运的人物：他通过决斗看到的不是《玫瑰色街角的人》中的吹牛，而是浪漫主义的无聊和幼稚的虚荣心，他终于变成了一个既成熟又神圣的人。在第一篇故事中，弗朗西斯科·雷亚尔的胸部受了致命伤；实际上，当他在一条沟里跟小华丽通奸的时候，悲惨而真实地被人从背后刺了一刀。

在这个故事发生的那些日子，耍刀子的和喜欢找碴斗殴的人得到了当局的帮助，因为他们大多数是政界的重要人物的保镖。选举的时候，他们也被用来吓唬选民。他们知道，有了警方的支持，就可以肆无忌惮地行动，不受惩罚。他们只是些喜欢动手的人，很少为非作歹。我还记得一桩趣闻，是阿德罗格的一位神父告诉我的。在选举的时候，他向票箱走去。罗森多·

---

* 作者1970年出版的小说集《布罗迪的报告》中的一篇。

① 罗伯特·布朗宁（1812—1889），英国诗人。

② 布朗宁的无韵体叙事诗。

胡亚雷斯方面的人和气而坚决地对他说："神父，您已经投过票了。"

对了，小说中提到的那个代替帕雷德斯写介绍信的年轻人，就是诗人埃沉里斯托·卡里埃戈。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝拉美作家谈创作　作家们的作家
作者＝（阿根廷）豪·路·博尔赫斯　倪华迪译
页数＝２１４
ＳＳ号＝１０８３６７３９
出版日期＝１９９５年０７月第１版